

Ideología y violencia sexual : el cuerpo femenino subyugado según Rubens y Cervantes

Mercedes Alcalá Galán
University of Wisconsin–Madison



Rubens: “Rapto de las hijas de Leucipo”

Introducción

Las páginas que siguen tienen como fin explorar el tratamiento que en la literatura cervantina se hace de la violación teniendo muy en cuenta el contexto de las actitudes hacia la violencia sexual en la Edad Moderna. Como veremos, las leyes y su aplicación en casos concretos operan como espejos capaces de reflejar con fidelidad los prejuicios, creencias y percepciones de la época hacia los delitos de violación y estupro. Sin embargo, este estudio tiene en cuenta la cultura visual e iconográfica de la Europa de los siglos XVI y XVII puesto que no cabe duda de que el arte del periodo proporciona un corpus de obras que muestran de manera inequívoca y coherente no sólo un conjunto de actitudes hacia el sometimiento sexual de la mujer sino también lo que podríamos llamar una ideología del dominio que, desde la representación de cuerpos femeninos subyugados, insisten en una celebración de la fuerza como causa legítima de control y de poder. Esta primacía de la fuerza conduce inequívocamente a una organización del mundo basada en lo jerárquico. Creo que la fuerza como concepto general es, sin duda, uno de los valores fundacionales de la organización política, social y familiar de la época, lo que se deriva hacia las diferencias establecidas y aceptadas entre el valor de los hombres frente al de las mujeres. Como veremos, en la Edad Moderna habrá una fuerte demanda de arte cuyo tema será la violencia sexual presentada bajo los ropajes de la alta cultura y sus motivos mitológicos, históricos o religiosos. Veremos ejemplos del tratamiento de estos temas canónicos por parte de grandes maestros como Rubens, Tintoretto, Tiziano y Correggio.

La historia de Lucrecia, la matrona romana que se suicida tras ser violada por Tarquino, será uno de los paradigmas de las narrativas de la violación en la Edad Moderna, y su interpretación tanto en arte como en literatura nos ofrece un fascinante corpus de especulaciones sobre la culpabilidad o la inocencia de la mujer. En *La ilustre fregona* Cervantes nos presenta un caso de violación, el de la madre de la protagonista, Costanza, que parece calcado del de Lucrecia, al menos a lo que el *modus operandi* de la violación se refiere. Otro caso paradigmático sobre la violación muchas veces representado en el arte del momento es el del rapto de las hijas de Leucipo que se interpreta como una violación que resuelve una rivalidad entre clanes y que además se considera como un símbolo positivo del matrimonio entendido como fructífera alianza. Al explorar las actitudes cervantinas y de su tiempo hacia la violencia sexual no podemos dejar de fijarnos en la ideología sobre el poder representada de forma inequívoca y generalizada en el gran arte heróico del momento.

Además, en este ensayo se analizarán dos episodios cervantinos en los que la deshonra de dos doncellas –Dorotea en el *Quijote* I y Leocadia en *La fuerza de la sangre*– conlleva una radical devaluación del sujeto femenino en su ámbito personal, familiar y social. Desde la realidad histórica de su tiempo se explora cómo eran percibidos los delitos de violación y de seducción bajo promesa incumplida de matrimonio. Lo sorprendente es que ambas categorías se desdibujan en la práctica legal bajo el concepto de estupro. El robo de la virginidad ligado a la noción de honra y éste a su vez al de clan o linaje sería lo único que se consideraría digno de ser castigado mediante una legislación que se mantuvo casi invariable desde las leyes de Alfonso X hasta la *Novísima recopilación de las leyes de España*. En las páginas que siguen se analizarán también las implicaciones prácticas de los matrimonios secretos desautorizados por Trento pero de vigencia canónica y legal si no fuera por su indemostrabilidad. Cervantes se propone en los casos de Dorotea y Leocadia –esposa abandonada y mujer violada respectivamente– no sólo

demostrar su inocencia sino otorgarles una voz y una voluntad así como devolverles el valor perdido más allá de las reglas de la honra cuestionadas abiertamente desde el texto.

Lucrecia y el origen de Costanza en *La ilustre fregona*

La historia de Lucrecia, esposa de Collatino, es la del suicidio de una mujer violada. Lucrecia es admirada por su belleza y virtud y celebrada como la esposa perfecta. El hijo del rey romano, Sexto Tarquino, guiado por el amor, según Ovidio, o por la lujuria, según Livio, o por el afán de destruir su reputación, según Dion Casio, decide visitarla y pedirle alojamiento mientras su esposo está fuera¹. De noche, cuando todos duermen, entra en su aposento amenazándola con una espada. Lucrecia prefiere la muerte a la deshonra pero Tarquino la amenaza con matarla junto con un esclavo negro y dejar los dos cuerpos desnudos en el lecho nupcial y así poder probar que al ser sorprendidos cometiendo adulterio él los ejecutó defendiendo el honor del marido y amigo ausente, Collatino. Ante esta amenaza que no sólo acabaría con su vida sino con el honor de su casa, Lucrecia se entrega a Tarquino. A la mañana siguiente informa a su marido y a su padre de lo ocurrido y se quita la vida. Su suicidio es interpretado como un acto de suprema dignidad y valor y el deseo de vengarla iniciado por Bruto inflama al pueblo romano que tras una serie de vicisitudes terminará derrocando a la monarquía e instaurando la República. De esta manera, la virtud y el valor de Lucrecia serán reconocidos como el detonante de los cambios políticos que conducirán a Roma a la gloria alcanzada en la República. Por lo tanto, según la leyenda anclada en la historia, el esplendor de Roma será cimentado no sólo en un acto de violencia sexual sino también en el sacrificio de una esposa virtuosa.

Sin embargo, la historia de Lucrecia inaugura una narrativa de la violación que plantea diferentes problemas sobre la castidad de la mujer y la enigmática naturaleza de su sexualidad mitificada y temida a la vez que incomprendida. La violación de Lucrecia será uno de los temas más representados en la época y la inquietante y ambigua naturaleza de esas representaciones nos desvelará la complejidad y preeminencia del debate en la época sobre la mujer, su sexualidad y las dudas sobre su castidad.

¹ Véase Norman Brisson 163.





Tintoretto: "La violación de Lucrecia", y detalle.

Un cuadro especialmente significativo es la *Lucrecia* de Tintoretto. La historiadora del arte Sabine DeTurk demuestra y documenta que Tintoretto se basa en los grabados abiertamente pornográficos de Jacopo Caraglio para modelar su Lucrecia. Para la autora esto sería impensable si Lucrecia fuera reverenciada como ejemplo de castidad. El cuadro casi pornográfico de Tintoretto demuestra cómo se interpreta su historia en el momento. La autora describe así el carácter casi obsceno del cuadro de Tintoretto:

Lucretia balances in a pose which opens her legs to the viewer and to the viewer alone. Even the figure of Tarquin, the aggressor within the painting, is not, due to his position above and behind Lucretia, afforded the same unimpeded visual access to her body. Though Lucretia's thighs and pubes are covered by a thin drapery, Tintoretto's cloth is not truly intended to mask the region between her legs, and the pearl just at the top of her pubic triangle and the crease suggesting (or perhaps even revealing) the labial folds hidden underneath, in fact emphasize the area. Given this extraordinary sexualizing of Lucretia, we must assume that Tintoretto's aim was to provide an erotic and titillating experience for the viewer (DeTurk 9).



Rubens: "Lucrecia y Tarquino"

Sin embargo, pienso que es Rubens el que representa más explícitamente la ambigüedad moral de Lucrecia y el obvio erotismo de un cuerpo que se ofrece en toda su rotunda exuberancia a la mirada del espectador. La sensual carnalidad de Lucrecia está iluminada en tonos claros y la zona de su pubis ocupa físicamente el centro del lienzo y se resalta por la tela púrpura que lo cubre y por el círculo de la misma tela que enmarca lo que será en este cuadro el centro de su anatomía. En efecto, las piernas y el vientre de la mujer aparecen en un primer plano, agrandados por el efecto de la perspectiva, mientras que su cabeza aparece más pequeña y en un plano más alejado. Sobre el pubis de Lucrecia se posan dos manos, la suya y la de Tarquino, que lejos de luchar entre ellas parece que coexisten la una junto a la otra. Lucrecia sostiene la mirada de Tarquino y el contacto visual entre ambos no sugiere en absoluto la reacción de una víctima asustada que tiende a rehuír con la mirada a su agresor. Además, Tarquino esconde su arma en su espalda, mientras Lucrecia lo aparta poco convincentemente y, de esta forma, la falta de

resolución y de miedo de la heroína clásica da lugar a una imagen formidable en su carga erótica pero poco convincente al representar una agresión sexual en toda regla. Dos figuras enigmáticas portan sendas antorchas: a la izquierda *La Furia* representada como una anciana desnuda repulsiva y diabólica inflama la lujuria de Tarquino, pero a la derecha el mismo Cupido prende la llama del amor en el corazón atribulado de Lucrecia que, con su mirada fija en los ojos de Tarquino, parece que duda de sí misma. Otros signos denotan que Lucrecia está más cerca del lujo y de la sensualidad que de la austeridad propia de la más virtuosa de las matronas romanas: las vasijas de perfumes, las joyas, las ricas tapicerías que adornan su lecho y el cabecero de su cama modelado como la concha de Venus –que se remata con una serpiente esculpida, símbolo de la tentación a la que Eva sucumbió. Además el perrillo de faldas que dormía plácido junto a la Venus de Urbino simbolizando la fidelidad en el amor, despierta de su sueño ladrando furiosamente. En suma, la Lucrecia de Rubens nos habla de una pasión sexual a punto de ser consumada y no de la violación que forjará el ideal de la castidad espiritual, siendo éste el atributo más extraordinario de la Lucrecia histórica.

En estas representaciones artísticas de forma consistente se privilegiará la versión de una Lucrecia altamente sexualizada mientras que su condición de víctima se tratará habitualmente de forma accesoria y formulaica. No obstante, el carácter inequívocamente erótico de las representaciones pictóricas de Lucrecia se ancla fuertemente en los argumentos morales, psicológicos y fisiológicos esgrimidos en la época que defienden la práctica imposibilidad de la inocencia plena y genuina de la mujer durante una violación. En efecto, la historia de Lucrecia abrirá un prolongado debate sobre la corruptibilidad casi inevitable del espíritu de la mujer mediante la degradación de su cuerpo mancillado por la fuerza. De esta manera, se establece que es difícil para la insaciable naturaleza sexual de la mujer evitar el goce durante un ataque no consentido *a priori* pero consentido implícitamente al ceder el cuerpo femenino al placer. El placer sexual supone la prueba fehaciente del consentimiento durante el acto y, por lo tanto, la culpa implícita de la mujer hace que la violación se considere como transgresión social que amenaza la honorabilidad de la familia y no como un drama de la mujer como sujeto².

El cambio de paradigma de lo que Lucrecia simboliza tiene su origen en San Agustín. Lucrecia representa en la cultura romana la fidelidad, el valor y la dignidad, de todo lo cual su suicidio es prueba, mientras que en la cultura cristiana termina siendo una mujer que se suicida por la vergüenza de haber cedido al adulterio por la debilidad de su cuerpo femenino. San Agustín a principios del siglo V sugiere que la interpretación de que de los dos, Tarquino y Lucrecia, sólo Tarquino es adúltero bien puede ser falsa ya que podría haber dos adúlteros, uno usando la fuerza y la otra consintiendo secretamente. Y en el mismo pasaje formula su famosa

² Sabrina DeTurk explica que el debate sobre el placer secreto de Lucrecia lleva a establecer el concepto de adulterio involuntario: “The possibility of Lucretia’s secret enjoyment of her rape was raised again by some Renaissance authors, like Coluccio Salutati and Niccolo Machiavelli. In this way Lucretia’s story can be seen to raise questions about whether a woman’s chastity can ever be fully protected and, worse, whether a breach of virtue could go undetected by her husband and family” (15). Y más adelante añade que: “Lucretia’s death is then, in Salutati’s account, just retribution for an act of adultery, albeit of an involuntary nature. The emphasis placed by Salutati’s Lucretia on the impossibility of quelling all sense of carnal pleasure in sexual intercourse, even during an unwanted act, reflects a certain Renaissance uneasiness about women’s sexuality, which rests in part on the belief that women are inherently lustful creatures whose sexuality can be kept in check only by stringent measures (employed primarily by men) for the regulation of chastity” (17).

pregunta “Si es adúltera ¿por qué es celebrada? Y si es casta ¿por qué se suicida?” (“Si adulterata, cur laudata; si pudica, cur occisa?”³). Como señala Jocelyn Catty:

The Roman culture in which Lucrece’s story is located has been described as a “shame” culture; in this context a raped woman’s shame and loss of reputation were sufficient to justify suicide. Christian culture is, by contrast, one of “guilt”, in which the emphasis on conscience led Christian commentators such as Augustine to seek a “guilty” reason for suicide, such as enjoyment of the rape: “she her selfe gaue a lustfull consent”⁴.

Esta distinción entre cultura de culpa y cultura de vergüenza que ha sido usada como un tópico común en los últimos 50 años en campos como la antropología cultural, la educación, la sociología y el derecho aplicado creo que merece ser matizada en el contexto de este trabajo. Según la lógica de esta oposición la cultura de culpa refuerza el concepto de castigo y la cultura de vergüenza refuerza el de ostracismo y ambos, castigo y ostracismo, son usados como herramientas de control del individuo por parte de la sociedad. Sin embargo, pienso que cuando decimos vergüenza con respecto al tema de la violencia sexual en la cultura clásica y la cristiana nos referimos a sentimientos distintos, con implicaciones, causas y resultados diferentes. En el caso de la Lucrecia romana la vergüenza viene de la amenaza al orgullo propio y de casta (pride) y este orgullo opera como un capital social que debe ser preservado a toda costa pues de él depende el valor asignado a aquellos que lo ostentan. Un insulto o agresión cuestiona el respeto debido al sujeto y al clan y éste debe restaurarse con un acto de importancia simbólica que refuerce el valor cuestionado. Lucrecia al suicidarse no sólo no acepta una derrota sino que establece una victoria incuestionable al confirmar su valor con un acto considerado el epítome del heroísmo y al denunciar, por contraste, la degradación moral de su agresor. Por el contrario, una mujer violada en la cultura cristiana de la época asume una culpa socialmente incuestionable y su vergüenza es una consecuencia de la interiorización de la culpabilidad. También, en su caso, ostracismo y castigo se confunden.

De esta manera la cultura cristiana interpreta como culpa el suicidio, y no como un acto de dignidad suprema tal y como se entendió la historia de Lucrecia en Roma. Para médicos y moralistas, el cuerpo biológicamente enigmático y cerrado de la mujer *miente* porque es imposible de descifrar y provoca una ansiedad por no inscribir en un lenguaje corporal la verdad de lo que ocurre en el ámbito del espíritu. Por eso se asume, por defecto, la culpa de la mujer, y la cultura cristiana aceptará como principio incuestionable la vergüenza que la víctima de una agresión sexual debe sentir. Esta vergüenza inducida cultural y socialmente es, en suma, la respuesta adecuada a la culpa que toda mujer debe interiorizar. Pasar de una cultura como la clásica, en la que el honor se basa en el orgullo, a otra, la cristiana, en la que el deshonor femenino se traduce siempre en una culpabilidad incuestionable, supone la irreparabilidad absoluta de la pérdida de valor –físico, moral, social– de la mujer violada, redimida tan sólo en el caso de que se case con su agresor como veremos más adelante en los casos cervantinos de Dorotea y Leocadia.

Esto nos lleva a *La ilustre fregona*, donde tenemos un caso parecidísimo en el que la madre de la protagonista, Costanza, queda embarazada de ella tras una violación que parece un calco de la de Lucrecia. Esta mujer sin nombre, que se hace llamar *la señora peregrina* tras la

³ *De civitate dei*, II.19.

⁴ Catty 30.

violación, se ve forzada a abandonar no sólo su nombre sino su casa y, así, se embarca en un penoso viaje en el que, enferma y exhausta, da luz a una preciosa niña en una posada camino del santuario de la Virgen de Guadalupe. La grave hidropesía de *la señora peregrina* se transforma en una recién nacida que asombra a los presentes por los signos de su perfección. Además, la modestia, gentileza y prudencia de la dama no dejan lugar a dudas de su inocencia y la dignidad y la discreción con la que se comporta se gana el respeto de los presentes, “dejándonos admirados de su discreción, valor, hermosura y recato” (189). Por otra parte, como ha sido dicho, Costanza no es un personaje que interactúe como los demás sino una especie de símbolo de perfección física y moral encarnando todas las virtudes de recato, belleza y devoción esperables en una doncella intachable de 15 años. Pienso que Cervantes, a propósito, renuncia al desarrollo de un personaje para presentarnos a un icono llamado Costanza que opera como una prueba hecha carne de la inocencia y pureza de su madre. De esta manera Costanza es, a todos los efectos, un doble de su madre que encarna los valores de la mujer perfecta y que pasa de ser fregona en una venta a gran señora cuando se descubre su verdadera identidad. En este sentido William Clamurro señala cómo Cervantes amplifica el enfoque de la novela en la restauración de la identidad y el orden social a través de la atención en el texto hacia la nueva ropa de Costanza: “y acudía infinita gente a ver a Costanza en el nuevo hábito, en el cual tan señora se mostraba como se ha dicho”⁵. Me parece que esta ascensión de Costanza hacia su reestablecida identidad supone la reparación simbólica de la inocencia de la madre que, muerta trece años antes de la anagnórisis en la que se desvela su historia, no puede vivir una existencia libre del estigma de la deshonra para disfrutar, finalmente, de su hija arrebatada por la intolerancia social hacia mujeres como ella. Sin embargo, creo que Cervantes no hubiera podido llevar a cabo con éxito un reencuentro entre madre e hija, y los elementos que harán más fácil al lector creer en la castidad absoluta de *la señora peregrina* serán tanto la muerte de la madre, su falta de nombre y de voz, como el relato de la violación y declaración de la inocencia de la dama por parte del mismo agresor.

Como ha notado Christina Lee, el nacimiento sin dolor y sin peligro de Costanza son símbolos de la pureza y la santidad de su madre. El narrador de esta novela aclara que “la buena señora parió una niña, la más hermosa que mis ojos hasta entonces habían visto [...]. Ni la madre se quejó en el parto ni la hija nació llorando: en todos había sosiego y silencio maravilloso, y tal cual convenía para el secreto de aquel extraño caso” (2: 188). Christina Lee apunta que fue San Agustín el que, curiosamente, probó la pureza de la Virgen María vinculando el nacimiento sin dolor de Jesús con su concepción sin placer: “[la Virgen] concibió sin goce y *por lo tanto* parió sin dolor”⁶.

Si fue el mismo San Agustín el que presupone la probabilidad del goce sexual en las mujeres mientras son violadas, desbaratando el mito de Lucrecia e iniciando un debate en el que la sospecha de la imposibilidad de mantener un espíritu casto se impone, Cervantes establece la inocencia de esta mujer marcando los signos de un nacimiento ejemplar en el que la hija es el reflejo sin mancha de la madre. La madre defiende su inocencia, protege su honra y aunque se ve obligada a separarse de su hija diseña su futuro y su crianza. En esta dama no hay vergüenza sino un paciente silencio que equivale a una lucha eficaz para preservar el futuro de su hija sin permitir que la ruptura del secreto mancille su honor. Algunos críticos como Paul Lewis-Smith

⁵ Clamurro 19.

⁶ Lee 53.

señalan cómo esta novela caracteriza a los personajes del sexo masculino como autores impunes de mentiras, trampas, violencia, abusos de poder, sobornos, prevaricación y violación que no muestran remordimientos y que disfrutan de un prestigio social incuestionable (Lewis-Smith 20 y sigs.). En el mismo sentido se expresa Edwin Williamson cuando sostiene que esta novela cervantina cuestiona la idealización del patriarcado característica del género narrativo del *romance* y que se presenta un abuso de poder por parte de hombres nobles cuyo acto más significativo es la violación como acto basado en la fuerza del varón (241 y sigs.).

Al final de la novela el padre de Constanza, su violador, sin ningún empacho confiesa su acción con la mayor tranquilidad y sin que se asome un atisbo de culpabilidad o remordimiento en su relato. Otra cosa que resulta significativa es la absoluta ausencia de condena social ante este acto que no se percibe como un crimen sino como casi una prerrogativa masculina percibida como algo no sólo habitual sino casi esperable:

–El padre –respondió don Diego– yo lo soy; la madre ya no vive: basta saber que fue tan principal, que pudiera yo ser su criado. Y porque como se encubre su nombre no se encubra su fama, ni se culpe lo que en ella parece manifiesto error y culpa conocida, se ha de saber que la madre desta prenda, siendo viuda de un gran caballero, se retiró a vivir a una aldea suya, y allí, con recato y con honestidad grandísima, pasaba con sus criados y vasallos una vida sosegada y quieta. Ordenó la suerte que un día, yendo yo a caza por el término de su lugar, quise visitarla, y era la hora de siesta cuando llegué a su alcázar, que así se puede llamar su gran casa; dejé el caballo a un criado mío; subí sin topar con nadie hasta el mismo aposento donde ella estaba durmiendo la siesta sobre un estrado negro. Era por extremo hermosa, y el silencio, la soledad, la ocasión, despertaron en mí un deseo más atrevido que honesto, y sin ponerme a hacer discretos discursos cerré tras mí la puerta, y llegándome a ella, la desperté, y teniéndola asida fuertemente, le dije: “Vuesa merced, señora mía, no grite, que las voces que diere serán pregoneras de su deshonor: nadie me ha visto entrar en este aposento; que mi suerte, par[a] que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestros mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama.” Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado, y me vine a la aldea de otro amigo mío, que estaba dos leguas de la suya. (194)

Los paralelismos de esta escena y de la de la violación de Lucrecia son manifiestos: ambas mujeres se ven obligadas a ceder para preservar su honra y la de sus familias. La lógica del chantaje es la misma en las dos historias aunque Cervantes no condena a su personaje a un suicidio que sería interpretado como confesión de culpabilidad sino que intenta convencer a los lectores mediante la misma existencia de Costanza de la pureza de su madre. No obstante es importante notar que en la época se cree que es imposible concebir sin placer. En esta novela, y como veremos más adelante en *La fuerza de la sangre*, Cervantes se arriesga a cuestionar un principio científico establecido sólidamente que tendrá implicaciones incluso legales.

Como recuerda Jocelyn Catty, la creencia de que el orgasmo femenino era absolutamente necesario para la concepción demostraba el consentimiento y la cooperación necesaria de la

mujer cuando un embarazo resultaba de la agresión sexual: “The equation of ‘consent’ and orgasm further problematises the perceived relationship between body and mind. The *Lawes Resolutions* records that if a woman conceives, ‘there is no rape; for none can conceiue without consent’”⁷. Cuando me ocupe más adelante del caso de Leocadia en *La fuerza de la sangre* me referiré más extensamente a la teoría galénica según la cual tanto el hombre y la mujer han de emitir dos semillas para que haya concepción, y la emisión de la misma no puede darse sin placer sexual⁸. Lo que resulta excepcional es que en la literatura cervantina se dé de forma consistente una defensa sin ambages de la inocencia de las mujeres violadas y que al mismo tiempo esto se haga cuestionando los dogmas científicos y legales vigentes hasta bien entrado el siglo XVIII.

Alta cultura y violencia sexual: “El rapto de las hijas de Leucipo” como paradigma de su tiempo.

Siguiendo con el tema de la ley y las actitudes sociales con respecto a la violación en los siglos XVI y XVII –y su tratamiento literario en Cervantes–, quiero comentar uno de los cuadros más emblemáticos del Barroco europeo: “El rapto de las hijas de Leucipo” de Rubens por lo que esta imagen nos hace ver, literalmente, sobre las actitudes sociales, culturales y políticas del momento hacia la violación. Tal vez el pintor barroco por excelencia sea Peter Paul Rubens (1577-1640). Dejando a un lado el debate entre los admiradores y detractores de su calidad artística, es innegable que ningún otro pintor de su época estuvo tan íntimamente ligado al poder político y a la ideología absolutista predominante en la Europa del momento. En efecto, Rubens fue, además del pintor de más éxito de su tiempo, un relevante diplomático al que se le encomendaron importantes misiones en las cortes europeas. La corona española fue sin duda su mejor cliente ya que comisionó innumerables cuadros del artista como da fe la extensa colección de Rubens en el Museo del Prado. Además de su estrecha relación con la corte española, Rubens recibió numerosos e importantes encargos en la corte francesa ya que fue el encargado de plasmar en una serie alegórica la vida y coronación de la soberana María de Médicis así como de Enrique IV de Francia. Su trabajo fue también requerido en la corte inglesa, en distintos territorios italianos y en su Flandes natal. Fue elevado a la categoría de noble tanto por parte de Felipe IV de España como por Carlos I de Inglaterra que lo distinguen con sendos títulos honoríficos.⁹

Uno de sus cuadros más emblemáticos, “El rapto de las hijas de Leucipo”, fue pintado para conmemorar el doble matrimonio en octubre de 1615 entre los dos herederos a las coronas de Francia y España –los futuros Luis XIII y Felipe IV– y sus respectivas hermanas– la princesa francesa Isabel de Borbón y la infanta española Ana María Mauricia. Ésta unión conyugal doble supone una importante alianza entre dos estados europeos que intentan suavizar su rivalidad política casi crónica. La obra no sólo conmemora el doble matrimonio real sino que es una alegoría del amor conyugal. De ahí la ambigüedad de la escena que representa el terror y la

⁷ Catty 16. El importante libro legal conocido como *The Law’s Resolutions of Women’s Rights* o *The Law’s Provision for Women*, publicado en 1632 de autor desconocido (firma como T. E.), recopila las leyes concernientes a las mujeres. El libro se estructura según las leyes que afectan a doncellas, esposas y viudas.

⁸ Estas cuestiones científicas que vinculan el orgasmo femenino con la concepción son discutidas más extensamente en las páginas 49-52, y en las notas 32-38 del presente ensayo.

⁹ Oppenheimer, *passim*.

resistencia de las muchachas pero que ensalza la fuerza y la resolución de los dos hombres que, ayudados por Cupido, conseguirán mediante una violencia mistificada la subyugación de las dos hermanas a las que fecundarán y convertirán en las transmisoras de su sangre. Como Michael Gill señala, el pánico y la brutalidad de la escena comunican a los contemporáneos del artista un placer estético más reconfortante que inquietante:

Rubens does not adulterate the fearful turmoil: the screaming women, their clothes ripped away, their hair falling awry, flailing unavailingly at their determined captors, whose wildly rearing steeds complete the image of brutal power. Yet all this expressive emotion does not disturb us a jot. It is not meant to. Cupids hold the horses' reins¹⁰.

En estos desnudos femeninos la indefensión de las mujeres no incide en una subjetivación de las mismas sino que se convierte en un atributo codificado estéticamente que contribuye al placer innegable por parte del espectador al contemplar “openly displayed the wide expanse of tender vulnerable bodies, their clothes torn away like the protective skin ripped off a ripe plum”¹¹.

Rubens, como la mayoría de los pintores de su época, es el autor de muchas imágenes, casi siempre encargadas por poderosos clientes, que recogen distintas escenas de violencia sexual muy al gusto del momento. Por ejemplo, no faltan entre sus obras representaciones altamente erotizadas de ninfas a punto de ser asaltadas por sátiros como en “Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros”, o “Pan y Syrinx”, o una escena de voyeurismo altamente inquietante, pues precede a un intento de violación, como en “Angélica y el ermitaño”. Cito estos cuadros entre muchos posibles y reitero que Rubens nos es de utilidad por su abundante obra y sus conexiones con el poder político pero que en ningún caso su interpretación de la violencia sexual es privativa de su arte sino más bien representativa de su época como también lo es el cuadro de la violación de Lucrecia de Tintoretto que ya hemos visto. En efecto, el arte barroco destila un gusto por motivos de violencia sexual en perfecta armonía con los presupuestos artísticos, temáticos y éticos prestigiados por la alta cultura del momento. La noción de alta cultura y de la transmisión de motivos clásicos es una constante en estas obras. En “El rapto de las hijas de Leucipo” se representa el rapto de las hijas de Leucipo por parte de los hermanos Cástor y Pólux que se casan con ellas a pesar de que estaban prometidas a sus rivales. La historia es narrada por Teócrito, y Ovidio en su *Arte de Amar* se sirve de ella para demostrar que la fuerza en el amor es la antesala del consentimiento¹².

Margaret Carroll ha interpretado “El rapto de las hijas de Leucipo” en relación con la ideología política de la Europa del Antiguo Régimen:

In particular we may view Rubens's painting as an issuing from a tradition that emerged among princely patrons at the time, of incorporating large-scale mythological rape scenes into their palace decorations. With fundamental shifts in political thinking and experience

¹⁰ Gill 266.

¹¹ Gill 268.

¹² “El que consiguió los besos, si no consigue también lo demás, será merecedor de perder asimismo lo que se le ha dado. ¿Cúanto hacía falta después de los besos para cumplir tu propósito? ¡Ay de mí!, fue aquello ignorancia, no vergüenza. Aunque apeles a la violencia, esa violencia les es grata a las muchachas. Muchas veces desean dar de mal grado aquello que les gusta. Cualquiera que haya sido forzada por un súbito rapto de pasión lo agradece y tiene esa indecencia la consideración de un regalo. Pero la que, aun pudiendo ser forzada a ello, se marcha sin que la toquen, aunque simule alegría en su rostro, estará molesta. Febe sufrió un ultraje, un ultraje le fue infringido a su hermana; y uno y otro raptor le fueron gratos a la raptada” (Ovidio 96-97).

in early sixteenth-century Europe, princes came to appreciate the particular luster rape scenes could give to their own claims to absolute sovereignty¹³.

Según Carroll la fuerza y la violencia son vistas como virtudes políticas, por un lado, y por otro es común la comparación positiva entre los monarcas y príncipes absolutistas y el poder paradigmático de Júpiter, el dios de dioses pagano. Dentro de esta ideología política que se inspira en la violencia sexual como modelo positivo tenemos el ejemplo de Maquiavelo que en el *Príncipe* describe a la Fortuna como a una mujer a la que le gusta ser forzada y maltratada por sus amantes y que favorece a los más jóvenes e impetuosos despreciando a aquellos que la respetan¹⁴. Pienso que la relación entre este tipo de arte y la ideología política esbozada por Carroll es innegable en la época de apogeo de las monarquías absolutas y del modelo de hegemonía imperial proyectado por España.



Rubens. "Pan y Sirinx".

¹³ Carroll 140.

¹⁴ Maquiavelo 125.



Rubens. "Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros". Detalle.



Rubens. “Angélica y el ermitaño”

El éxito de las *Metamorfosis* de Ovidio en este periodo y su eco en numerosas representaciones plásticas y literarias abre la puerta a la sublimación de la violencia sexual como motivo altamente prestigiado por la tradición cultural¹⁵. Como Marcia Welles señala, hay unas cincuenta violaciones o “extorsiones sexuales” en Ovidio hermosamente narradas y ejercidas casi siempre por el mismísimo Júpiter¹⁶. Lo interesante aquí no es el punto de vista de Ovidio sino el de la cultura y la sociedad que se entrega a la cita compulsiva y reverencial de esta bellísima obra que interpreta el amor como dominio y subyugación sexual del sujeto femenino y que se reinterpreta de acuerdo con las claves ideológicas de la sociedad del momento.

Cuando inicié mis investigaciones sobre violación y estupro en la sociedad de los Siglos de Oro y su reflejo en la literatura cervantina, me di cuenta de que tanto el mundo legal como los prejuicios sociales compartían los mismos presupuestos ideológicos y el mismo punto de vista reflejado en las pinturas y esculturas que representaban violaciones ennoblecidas por el barniz mitológico. Algo de placer tranquilizador debían producir estas imágenes de violencia sexual cuando fueron tan apreciadas por los que podían poseerlas. Imagino que uno de los mensajes que destilan es la celebración del poder visto como la consecuencia de la fuerza y de la impunidad. De esta manera, el que es fuerte merece tenerlo todo simplemente porque puede. En este esquema de valores la mujer es siempre débil y se convierte en un elemento dominable y, por ende,

¹⁵ Aronson y Curran se refieren a este fenómeno de asimilación cultural.

¹⁶ Welles 1.

sexualmente deseable. En la época barroca la noción de dominio manifestada como asalto sexual se despoja de todas las vestiduras sociales y culturales y se muestra como algo instintivo, esencial, natural e irreprimible. Como se puede adivinar en las pinturas de este tema, la ley natural es la excusa incontestable: el que es fuerte tiene que tener aquello que desea. Ésta será la principal justificación que veremos tanto en procesos legales como en la ficción literaria. Por supuesto la representación de la violación nunca produce la más mínima incomodidad moral a pesar del cuidado puesto por los artistas en captar la violencia y el sufrimiento de las víctimas. Esto también se traduce en las leyes y en los procesos legales. La razón creo que no es otra que la deshumanización de las mujeres que son vistas como presas en una suerte de caza sexual. Es cierto que en “El rapto de las hijas de Leucipo” podemos admirar la expresión de terror de las hermanas y casi podemos escuchar sus gritos, pero son gritos mudos que no encuentran ningún eco en los oídos de una sociedad que considera el sufrimiento casi como una obligación vital, sobre todo en el caso de las mujeres. En fin, creo que el mensaje tanto de las adaptaciones y citas de Ovidio y otros autores clásicos que subliman la violación, como de las obras de arte que embellecen los salones de los poderosos con estas escenas es que el mundo está bien hecho y que dentro del orden de las cosas, como privilegio incontestable, la fuerza otorga la capacidad de dominar. De esta manera, por una parte este mismo mensaje sostiene macroestructuras como la monarquía absoluta, la organización vertical del estado o la lógica que justifica el imperio y, por otra, dicho mensaje también permea multitud de aspectos de la vida cotidiana como las leyes sobre estupro y violación, el sistema social de la honra, la configuración, también vertical, de la familia y la situación de las mujeres en el contexto social y familiar.

Significativamente, en el ámbito literario, el género de los dramas de honor no representa un medio en el que se exprese una empatía con la mujer violentada sino que desde este género dramático se refuerzan los principios en los que se sustenta el sistema de valores sociales, dependientes en gran parte de la conducta sexual de las mujeres de un clan. Es el caso del paradigmático y conocidísimo *Médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca –casi un arquetipo ideológico de este tipo de conflictos– en el que la protagonista es ejecutada injustamente por su marido con el fin de preservar el honor en su dimensión más pública. En el *Médico de su honra* se privilegia el mantenimiento sin fisuras de la honra por encima del principio de justicia. La inocente protagonista es inmolada en el altar imaginario de la honra tan sólo porque a pesar de su inocencia puede llegar a parecer culpable ante los demás. La nueva esposa pedirá la misma medicina a su “médico” o marido, es decir, como buena mujer casada está dispuesta a inmolarse por la causa común. Desde esta obra y otras muchas se asiente ante el principio de honra pública según el cual se articula una sociedad socialmente inamovible que se basa en el principio de que el valor viene del linaje y que el lugar social que cada uno ocupa puede llegar a perderse con la destrucción de la honra o de la estimación pública que se tiene de los individuos y de las familias.

Una mirada a la historia: casos reales ante la justicia

En los casos legales encontrados en los archivos hallé sistemáticamente un tipo de sensibilidad social y moral muy diferente a la contemporánea, al menos en apariencia y, aunque no sea de extrañar, bastante consistente con el punto de vista expresado en el arte y en la alta cultura barroca, por un lado, y coherente con la desconfianza en estos casos hacia la ley que se

trasluce en los textos cervantinos, por otro. Por una parte, fue revelador descubrir que la violación como tal no estaba penada específicamente y sí el estupro o el robo de la virginidad. Como veremos más adelante en el análisis de la obra cervantina, sin virginidad no hay delito, no existe el robo de nada. La virginidad se cuantifica como algo tangible y concreto que se valora económicamente según el rango y riqueza de la familia de la víctima. El honor de una mujer se centra en su conducta sexual y es un bien que pertenece a su padre o esposo, nunca a ella que es legalmente la depositaria de ese honor pero no la dueña. Por eso suelen ser los hombres los que presentan demandas sobre el daño infringido a las mujeres de su familia. Por otra parte, la violencia, las lesiones, el maltrato y el dolor físico causado a la víctima carece de relevancia legal. En los procesos analizados llama la atención un denominador común: no hay estigma social alguno para el agresor, tan sólo contrariedad ante la posibilidad de pagar una multa. Es más, se puede afirmar que existía una completa tolerancia no ya social sino legal para este tipo de delitos si se convencía al tribunal de la mala reputación de la víctima aunque se demostrara su virginidad. Consistentemente, la violación o el forzamiento, es decir, una agresión sexual sin el consentimiento de la víctima, no se considera delito si no hay estupro o pérdida de la virginidad, y además el hecho de que una mujer hubiera perdido su honra anteriormente la convierte virtualmente en una presa de violencia sexual no sólo desprotegida en los tribunales sino también denostada, insultada e incluso condenada en ellos al constatarse su falta de honorabilidad. Es por ello que, de forma consistente y casi general, los acusados y condenados por estupro recurrirán las sentencias, a veces muy benignas y con indemnizaciones muy poco cuantiosas, declarando con testigos falsos –en ocasiones familiares e íntimos amigos– la deshonorabilidad de la víctima. Por ello, denunciar resulta casi siempre muy doloso para la mujer que se expone a que se sepa su violación y también a ser calumniada por una serie de testigos para terminar públicamente reprendida por el juez, que en muchas ocasiones la obliga a pagar las costas o incluso una multa.

Doy a continuación algunos ejemplos nada extraordinarios por lo habitual de la lógica legal que se aplica en ellos. Normalmente son los padres o hermanos los que denuncian pues la virginidad de las doncellas de la casa es un bien familiar del que depende el mantenimiento de la honra. Así, en el caso de Magdalena de Quintanar es su padre Manuel de Quintanar el que presenta la demanda contra Juan Guedeja Marrons en 1684. Es importante notar la pobreza y humildad de la familia demandante para entender el proceso: “Manuel de Quintanar, vecino de esta Villa (Casarrubios), con muxer y hijas, digo que conforme a mi derecho a hacer información de como soy un pobre de solemnidad sin tener cassa ni viña ni tierra no otros bienes algunos”. La demanda es sobre un caso de estupro sobradamente probado pues, como queda demostrado, después de una violación bastante brutal Juan Guedeja continúa teniendo acceso carnal con la víctima tras jurar matrimonio delante de testigos que así lo certifican. Manuel de Quintanar gana el proceso. Sin embargo el padre de Juan Guedeja, Francisco Guedeja, recurre la sentencia y exige la absolucíon:

Y porque la querella que se ha dado por la otra parte es haber sido desflorada y estuprada habrá tres años y que después ha continuado con diferentes accesos, y porque esto es totalmente incierto y que se reconoce por la probanza que mi parte ha hecho, que la contraria a vivido ilícitamente y con gran desenbultura con diferentes personas teniendo actos carnales con ellas. Y esto [fue] dos años antes del tiempo en que se supone el estupro con mi parte. Porque esto lo deponen muchos testigos de bista y hecho propio

expresando con un decir dualidad [i.e. los testigos coinciden en su versión] en el tiempo, sitio y lugares y personas. Y porque no tan solamente vició la otra parte en esta forma en el tiempo anterior en el que se dijo se cometió el estupro, sino en el posterior, esto continuadamente hechándose con todo género de gentes, gallegos, mozos de soldados, yéndolos a buscar y a inquietar al campo donde estaban arando. Porque de lo referido hay plena comprobación y del escándalo grande que a causado y causa en aquella villa con la grande deshonestidad y desenvoltura que tiene.

Al final el recurso consigue que la multa se reduzca considerablemente¹⁷.

Otro caso que quiero traer a estas páginas es el de Mariana del Peral, una muchacha pobre y disminuida psíquica que es violentamente asaltada y posteriormente amenazada en 1632¹⁸. Es interesante que la sangre de las heridas resultantes del asalto le manchan el vestido. Su ropa interior, la camisa, tiene manchas de sangre que demuestran el estupro, así como el informe de las comadronas que la examinan pero, como es de esperar, la defensa arguye que las heridas de la nariz son la fuente de toda la sangre encontrada en la ropa intentándose así demostrar que Mariana del Peral no era doncella cuando fue violada. La demanda la presenta su hermano Juan del Peral:

Mariana del Peral, doncella, hija de Juan del Peral, la cual es fatua y mentecata y no tiene uso de razón ni hacienda con que poder mantenerla. [...] Estando mi hermana el viernes pasado, que se contaron diez y ocho deste presente mes de junio, escardando un trigo que tengo en el término desta villa, habiendo ella sola en mi heredad donde la había enviado para este efecto siendo doncella virgen y honrada y de muy buena fama y opinión y estimacion de la gente principal y honrada de esta villa, habiendo venido a mi tierra qual otro día a mediodía poco más o menos, Alonso Chico la derribó en el trigo y peleó con ella y violentamente y por fuerza la estupro y corrompió su virginidad y forzola, sin embargo de que ella se resistió y defendió. Y [Alonso Chico] le daba y dio de puñadas y al ojo. Al abriole en las narices le hizo sangría en aquellas de las que le cayeron a mi hermana algunas gotas que se manifiestan en los pechos en donde se hallaron y en la camisa la sangre que le hizo con la desfloración y violencia de la que la inspección de comadres es comprobado que fue desflorada y es de este tiempo.

El hermano pide una cantidad suficiente para dotar a la hermana deshonrada, tal como estipulaban las leyes: “Suplico le condene en dos mil ducados para que con ellos pueda la dicha mi hermana remediarse y pasar su vida y hallar con ellos marido igual que hallare sin ellos a no estar desflorada, pues es justicia”. Al final las influencias de la familia de Alonso Chico y las habituales acusaciones de deshonestidad de la víctima esgrimidas por la defensa (“si la dicha Mariana del Peral era mujer fácil o había tenido amores antes de este hecho”) reducen la multa a lo necesario para los gastos legales. Como hemos visto en estos dos casos incluso habiendo una sentencia judicial que reconoce la violación y el estupro el sistema legal y las actitudes enraizadas hacia la violación hacen que al final el recurso de la ley se vuelva contra las víctimas

¹⁷ Archivo Histórico Nacional, CONSEJO DE CASTILLA, legajo 501, CONSEJOS 26239, exp. 8.

Año 1684. “Manuel de Quintanar, como padre de Magdalena, contra Juan de Guedeja Marrons, sobre estupro. Casarrubios (Toledo)”.

¹⁸ Archivo Histórico Nacional, CONSEJO DE CASTILLA, legajo 81, CONSEJOS 25533, exp. 19. Año 1632. “Mariana del Peral contra Alonso Chico sobre estupro. Cuenca.”

que además hacen pública y patente su deshonra. Por ello, no es de extrañar que las tres mujeres cervantinas que sufren violaciones —*la señora peregrina*, Dorotea y Leocadia— decidan mantener en secreto su deshonra e intentar reparar por sí mismas, y en la medida de lo posible, su situación. Cervantes, indirectamente, expresa su desconfianza hacia un sistema judicial que es el depositario y garante de los derechos de las víctimas de una agresión sexual. Sus heroínas al optar por el silencio minimizan el daño sufrido, que sin duda se agravaría tras entregar sus causas a una justicia no sólo no exenta de corrupción y prejuicios sino, en el mejor de los casos, incapaz de restaurar la fama y honorabilidad de las mujeres con una sentencia favorable.

En 1633 don Diego de Irusta, un caballero muy principal de Bilbao de 32 años, diputado general del Señorío —uno de los puestos más importantes de la región— y tan rico que según su declaración posterior afirmó que “teniendo de mi patrimonio además de las propiedades raíces, más de mil ducados de renta en censos”, fue acusado de estupro. En efecto, una muchacha humilde, Mari Sanz, lo acusó ante la justicia de secuestrarla, robarle su virginidad, y mantenerla encerrada durante varios días en su habitación durante los cuales siguió abusando de ella: “el dicho acusado me hubo buscado... me hubo llevado a la casa de su possada... y me hubo desflorado y privado de mi birginidad, y en muchas noches hubo dormido conmigo, y muchos días me tubo encerrada en un aposento, y me solía tener en su cama.” Don Diego no negó los cargos de estupro ni los detalles del mismo, aunque sí el que en momento alguno hubiera prometido matrimonio a Mari Sanz. También, como parte de su defensa, declaró estar prometido a una dama rica y de su posición Doña Ángela de Aldape, y sobre todo insistía, con desdén, en la pobreza de la denunciante, dato fundamental que se tomaba en cuenta a la hora de juzgar con benevolencia estos casos:

era competente y bastante Dote para ella cinquenta Ducados, y que esta cantidad es la que se acostumbra dar en la d[ic]ha billa de Bilbao y señorío de Bizcaya a las mugeres estupadas [*sic*] que son del porte, caudal y posibilidad de la d[ic]ha María Sanz sin embargo que sean de buena opinion, hijasdalgo, y bizcainas originarias, por las personnas que las han esturpado [*sic*].

Pero Mari Sanz intentó impedir este matrimonio irrumpiendo en la iglesia durante la boda de Don Diego, siendo brutalmente agredidos ella y sus acompañantes por los poderosos partidarios de Don Diego que “con lanças, palos y espadas, sacaron por fuerça de la yglessia y maltrataron y herieron a las personas que fueron con la susod[ic]ha, diciendo q[ue] havía de ahorcar de los arboles a la susod[ic]ha y a todos q[ue] le acompañaban.” Más adelante, uno de los amigos de don Diego la convenció de “que hera disparate pretender palabra de matrimonio jente de su calidad con la de don Diego”. Después de una larga batalla legal lo único que consiguió Mari Sanz fue una indemnización ridícula, una décima parte del dinero que solicitó en un principio. Debo toda la información sobre este caso al importante estudio histórico de Renato Barahona sobre delitos sexuales en la Edad Moderna¹⁹.

Ley, historia y literatura: estupro y matrimonio secreto en Cervantes

La historia de Mari Sanz, no por común menos triste, reúne las contradicciones legales y éticas que están presentes en dos de los casos cervantinos en los que se nos cuenta la pérdida de la virginidad de dos doncellas, el de Dorotea en la primera parte del *Quijote* y el de Leocadia en

¹⁹ Barahona 87-88.

La fuerza de la sangre. Mari es secuestrada, violada y retenida contra su voluntad, aparentemente se le promete matrimonio, y, a pesar de la desigualdad social entre ella y su agresor pretende impedir la boda de éste, tras lo cual lleva el caso ante la ley. En definitiva se trata de una joven mujer resuelta a reparar en la medida de lo posible el agravio que se le ha hecho. Su historia podría situarse en la intersección de las de Dorotea y Leocadia. En su narrativa coexisten alusiones a la violencia física y a la seducción, lo cual para nosotros supone la coincidencia de actitudes casi contradictorias, sin que en la documentación legal que recoge su caso se registre ningún tipo de extrañamiento por ello. Según nuestra sensibilidad el supuesto matrimonio de Dorotea y don Fernando y la violación de Leocadia a manos de Rodolfo serían casos muy diferentes desde el punto de vista legal y ético: en el primero se nos narra un matrimonio secreto prometido con la intención de seducir y abandonar, en el otro un claro caso de violación con fuerza. Sin embargo, como veremos, estos dos casos tan distintos en apariencia tendrían mucho más en común de lo que parece según los principios legales y los valores de la honra y el honor en la época. Muy a propósito me limitaré en este análisis a los dos casos ya mencionados, precisamente por sus diferencias aparentes, dejando deliberadamente de lado algunos otros episodios entre los cuales el más relevante es, por supuesto, el de la hija de la dueña Rodríguez. Como se recordará en *Don Quijote* II,48 (p. 915), la muchacha es seducida bajo palabra de casamiento y después abandonada por el hijo de un labrador rico con la complacencia y complicidad del duque que, además, impide no sólo la reparación de su honor sino la única solución que se le presenta a la jóven desde su deshonor: un matrimonio con el paje Tosilos. Este pasaje de la Segunda Parte pone de manifiesto abiertamente tanto la indefensión legal de las mujeres, especialmente si son pobres, como la falta de apoyo social que podían esperar en tales circunstancias. Además, con este episodio la fragilidad del honor femenino se demuestra de forma rotunda si tenemos en cuenta que la hija de la dueña Rodríguez, aunque pobre, vivía bajo la protección y tutela del duque al ser su madre viuda y criada de la casa. Este episodio cervantino pone de manifiesto la ya mencionada falta de probidad de los cauces legales para resolver estos casos. El duque es además del tutor legal de la muchacha el encargado de administrar justicia y no sólo protege al agresor sino que termina castigando a la muchacha encerrándola en un convento y a su madre desterrándola a Castilla por haber procurado arreglar la situación mediante la boda con Tosilos. Parece obvio que Cervantes expresa sin ambigüedades cómo aquellos que deben hacer valer las leyes perpetúan la injusticia de la agresión al no ejercer el poder social que les es conferido para intentar restaurar el honor de las víctimas.

En esta exploración de algunas de las actitudes cervantinas ante las mujeres que mediante la seducción o la fuerza han perdido su honra, resulta de utilidad contraponer la historia a la fabulación literaria. Creo que de forma muy consistente Cervantes nos presenta un mundo femenino en cierta manera utópico. En efecto, en muchas ocasiones nos presenta no a mujeres probables —y ni siquiera posibles— sino a lo que las mujeres podrían llegar a ser si la sociedad las dejara educarse y cultivar su curiosidad. Son mujeres en su mayoría libres, discretas y resueltas que se manejan en un mundo muy hostil para ellas con admirable desenvoltura y habilidad. Simplemente considerando cómo se educaba a las niñas en la clausura y la ignorancia como garantes de su honestidad y cómo se primaban como virtudes femeninas la obediencia, el silencio, el recogimiento y el recato tal y como recogen decenas de libros dedicados a la instrucción femenina como los de Juan de la Cerda, Gaspar de Astete, Luis Vives y Francisco de

Osuna, entre otros muchos, es casi imposible no considerar a Marcela o Dorotea como criaturas de otro mundo, el de la literatura de Cervantes, tan inclinada a demostrar cómo serían las mujeres en una sociedad un poco más generosa con ellas. En estas páginas la utopía de lo femenino se refiere a la visión que se da en la obra cervantina del tema de la violencia sexual por la consistente, y sorprendente, actitud de tolerancia y empatía hacia las víctimas femeninas de una sociedad que, en los temas de honor y honra, se manifiesta en toda su disfuncionalidad.

Volviendo a las semejanzas y diferencias de las historias de Dorotea o Leocadia ante el sistema legal de principios del siglo XVII, el caso de Dorotea hubiera sido juzgado como un caso de estupro, esto es, como un caso de desfloramiento o robo de la virginidad, exactamente igual que el caso de Leocadia. Si hubieran ido a la justicia lo más que hubieran podido conseguir ambas mujeres sería una modesta indemnización económica, tal vez menos en el caso de Leocadia por su pobreza, a cambio de hacer pública su deshonra²⁰. Ya desde las *Partidas* más o menos se equiparan ante la ley el forzamiento o violación por fuerza y la seducción o engaño. En ellas se estipula claramente que una manera de fuerza es la seducción mediante vanas promesas que pierden a las mujeres con más facilidad que la violencia física.²¹ En realidad lo substancialmente importante, la verdadera esencia del delito de estupro era la pérdida de la virginidad, a pesar de que hubiera alguna tibia distinción entre violencia y engaño en los códigos legales, distinción por otra parte esencialmente descriptiva. Como ya hemos señalado, la violencia física apenas si aparece anotada y desde el punto de vista de la pena el sufrimiento individual no era un factor apreciable frente al concepto de daño o robo de un bien, la virginidad, y su relación con la honra de la víctima y de su familia. El cuerpo de la mujer, consiguientemente, se configura ante la ley como una extraña y elusiva especie de dominio social, consideración que prevalecerá habitualmente ante la noción del cuerpo femenino ligado a la individualidad de la mujer.

Como ya se ha visto en el caso de Mariana del Peral, por una parte los documentos silencian o mencionan muy de pasada la violencia física y, por otra parte, en casos donde queda claro la flagrante violencia y crueldad ésta no se castiga de forma especial. Esta indiferencia legal hacia la violencia también es señalada por Renato Barahona.²² De esta manera, Leocadia hubiera sido indemnizada en el mejor de los casos por su virginidad perdida, existiendo una falta casi absoluta de sensibilidad ante la idea del sufrimiento físico y moral causado por la violación perpetrada por Rodolfo. Como Georges Vigarello afirma, la violencia no era un factor a tener en

²⁰ El hecho de que Leocadia fuera noble no supone ninguna garantía de protección en términos reales. En efecto, su nobleza y pobreza son tal vez la peor combinación posible pues el publicar su deshonra supone un estigma imborrable para su clan frente a la muy remota posibilidad de una mínima compensación económica. Como ya se ha mencionado, el mismo problema vemos en la madre de Constanza violada en *La ilustre fregona* que no puede ni hacer ruido mientras es forzada para no alertar a sus criados. Cervantes en numerosas ocasiones señala un cambio de edad en la que el dinero y la riqueza son imprescindibles para que la nobleza mantenga su poder de influencia social.

²¹ Al ocuparse del “estupro y forzamientos” la partida VII, Título XIX, Ley I, declara: “... Otrosi decimos que facen muy grant maldat aquellos que sosacan por falago ó de otra manera las mugeres vírgines ó las vibdas que son de buena fama et viven honestamente, et mayormente quando son huéspedes en las casas de sus padres ó dellas, ó los que facen esto usando en casa de sus amigos. Et non se puede excusar el que yoquiere con alguna dellas que non fizo muy grant yerro, maguer diga que lo fizo con su placer della non le faciendo fuerza; ca segunt dixieron los sabios antiguos como manera de fuerza es sosacar et falagar las mugeres sobredichas con promisiones vanas, faciéndoles facer nemiga de sus cuerpos, á que las traen en esta manera mas aina que non farien si les ficiesen fuerza.”

²² Barahona 68, 80.

cuenta en unas sociedades, las de la Edad Moderna, eminentemente violentas en todos los ámbitos de la vida. A partir de esto es fácil llegar a la conclusión de que el sufrimiento de las mujeres tampoco era un factor apreciable en los poquísimos casos que se denunciaban²³. Parece que la sensibilidad social ante el sufrimiento de las mujeres concuerda con el distanciamiento afectivo representado en el arte de Rubens y de sus contemporáneos. En el caso de Dorotea la seducción mediante engaño y/o la fuerza son dos estrategias no excluyentes sino combinables si hiciera falta. Don Fernando se ciñe a los presupuestos recogidos por Barahona en multitud de casos legales: se intenta seducir, y si no, se recurre a la fuerza²⁴. Dorotea, tras intentar convencer a don Fernando de que la dejara, considera con una lucidez admirable que de una forma u otra el hombre que se había escondido en su habitación no iba a salir de allí sin cumplir su propósito:

Yo a esta sazón hice un breve discurso conmigo, y me dije a mí misma: “Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece, puesto que en éste no dure más la voluntad que me muestra de cuanto dure el cumplimiento de su deseo; que, en fin, para con Dios seré su esposa. Y si quiero con desdenes despedille, en término le veo que, no usando el que debe, usará el de la fuerza, y vendré a quedar deshonorada y sin disculpa de la culpa que me podrá dar el que no supiere cuán sin ella he venido a este punto: porque ¿que razones serán bastantes para persuadir a mis padres, y a otros, que este caballero entró en mi aposento sin consentimiento mío?” (I,28,283)

Es decir, Dorotea, considerando lo inevitable con el agravante de que todo se desarrolle en su misma habitación, decide negociar lo innegociable y entregarse a don Fernando como esposa ya que si no, lo haría como víctima sin apenas derechos dada la presumible impunidad del delito. La estrategia de Dorotea, aunque en la vida real no tuviera casi ninguna posibilidad de prosperar, posee una bien fundada lógica y ésta no lo es tanto de índole legal o material como moral. Vigarello en su estudio histórico sobre la violación explica cómo el hecho de que ésta fuera un pecado antes que un delito orienta su historia social y la irremediable culpabilización de las mujeres que de hecho han cometido un pecado, un acto esencialmente impuro en el que su cuerpo se ve reducido a la mancilla de un acto indecente. De esta forma, la violación se comporta

²³ Vigarello, caps. 1 y 9. Por otro lado la situación de indefensión legal de la mujer ante una violación era casi absoluta si no concurría con la pérdida de la virginidad. Una mujer soltera que no fuera virgen caía en la categoría de mujer de mala fama y ello era suficiente para exonerar al agresor y a veces castigar a la mujer. Una mujer casada víctima de una violación podía ser acusada de adulterio por su marido. Las viudas, por otra parte, eran las más indefensas socialmente y popularmente existía el prejuicio de su voracidad sexual.

²⁴ Barahona (92) apunta a la consistencia en las fuentes documentales de la casi total omisión de detalles o datos sobre violencia física y coacción moral que suponían estos asaltos sexuales: “in addition to courtship and consent, many Vizcayan seductions also included considerable coercion and violence against women. Verbal coercion was often used to cajole and intimidate them into submission, and to silence them afterwards. Force was wielded to overcome female resistance and was generally only used as a last resort after other methods of courtship and seduction failed. The physical mistreatment of women during forcible sex inevitably resulted in some injuries, and yet, despite the blatant violence in acts that today would be regarded as clear-cut sexual assaults, *estupros* were not treated or prosecuted as rapes. And this was as much because of what lay at the heart of the crimes –defloration and loss of honour– as because of the seemingly high levels of violence against women permitted in early modern Spanish society.”

como un tropo en el que las actitudes hacia la sexualidad transgresora se traspasan y se encarnan en la víctima que no puede liberarse de este nuevo significado social. Así lo que la mujer hizo es indistinguible de lo que ella quiso o pensó²⁵. Dorotea al contrario que Leocadia tiene la posibilidad virtual de elegir entre seducción y engaño o fuerza física y aunque ante la justicia la pérdida de su virginidad sería lo único importante y por lo tanto dicha distinción irrelevante, ante ella misma y ante los ojos de la sociedad su grado de deshonor sería menos grave pues don Fernando le debería algo aunque no hubiera forma alguna de hacérselo cumplir —y más debido al enorme abismo social entre ambos.

Para entender el caso de Dorotea debo recordar algunos datos sobre la vigencia y la validez de estos matrimonios secretos postridentinos: a partir de Trento, en 1563, se considera matrimonio el contraído solemnemente, celebrado ante el párroco de la localidad de la novia y dos o tres testigos, con las previas amonestaciones públicas y averiguación de la soltería del novio. Mediante la Real Cédula de 1564 el matrimonio fue reglamentado, y por lo tanto pasa de ser un acto privado a público. Pero según Enrique Gacto en su estudio sobre la bigamia y su persecución inquisitorial, Trento simplifica las cosas pero no acaba con la ambigüedad sobre el tema:

Con anterioridad, y ya desde mediados del siglo IX, el Papa Nicolás I había consagrado el principio *matrimonium facit consensus o consensus facit nuptias*, de añeja estirpe romana, que en adelante sería aceptado por la Iglesia. De este modo se entiende que lo que hace surgir la relación matrimonial es el consentimiento de las partes libremente formulado por los contrayentes, en la línea en que, para Castilla, lo concibieron las *Partidas*: «Consentimiento solo con voluntad de casar faze matrimonio entre varón y muger ... », de manera que ninguna otra ceremonia era necesaria para la validez de las nupcias: ni testigos, ni celebración en la iglesia, ni bendiciones sacerdotales. (...) Semejante planteamiento iba a dar lugar a la aparición de un espinoso problema de prueba, porque bastaba que un hombre y una mujer se comunicaran formal y recíprocamente su voluntad de contraer matrimonio para que éste naciera perfecto, de tal modo que si, además, era consumado con la unión carnal, se consolidaba ya en plenitud de efectos, radicalmente inatacable e indisoluble. Estos matrimonios, denominados *clandestinos* o *a iuras*, por contraposición a los celebrados *in faccie ecclesiae* (...) resultaban, pues, jurídicamente válidos y, como tales, vinculaban a las partes en conciencia, aunque en el fuero externo —canónico y civil— sólo obligaban en la medida en que pudieran probarse²⁶.

El problema estaba en la imposibilidad de probarlos y aunque de hecho hubiera un delito de bigamia la impunidad del mismo sería casi absoluta²⁷. Por otra parte, como se ve numerosas veces en los avisos de Pellicer, los matrimonios secretos eran anulados diligentemente por las familias si había una desigualdad social que una de las partes considerara gravosa, y si esto ocurría entre nobles de distinto rango imaginemos las reacciones a la unión del hijo de un grande

²⁵ Vigarello 31.

²⁶ Gacto 128.

²⁷ Gacto 129: “Multitud de testimonios literarios ilustraron, en los siglos XVI y XVII, la dimensión dramática del tema del seductor malicioso que se otorga por marido de una doncella para abandonarla después y contraer públicamente un matrimonio de conveniencia.”

de España y una vasalla suya²⁸. Así que Dorotea en realidad se mueve entre las pantanosas aguas de un matrimonio válido teóricamente, ya que fue consumado y se dio en él el mutuo consentimiento, pero casi indemostrable en la práctica al no ajustarse a las normas postridentinas. Lo interesante es que en el texto cervantino en ningún momento se pone en duda ni la inocencia de esta mujer ni la validez ante Dios de este matrimonio ya que el mismo don Fernando invoca al orden de lo divino para legitimar sus promesas: “ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se esconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes” (I,28, p. 282). De forma análoga en *La fuerza de la sangre* el crucifijo que Leocadia se llevó de la habitación de Rodolfo fue el único testigo de su inocencia.

“Susana y los viejos” y la aparición de Dorotea

El capítulo 28 de la primera parte está sembrado de elementos que inciden en la sexualización de Dorotea. Desde que don Fernando la seduce hasta que comienza su discurso Dorotea ya no es un sujeto, ha perdido su valor y su centro y lucha casi inverosímilmente contra su destino de presa sexual. Todo comienza con su aparición en el texto de Cervantes: Dorotea se nos presenta en una escena de marcado erotismo y significación sexual. La aparición de Dorotea tiene un interesantísimo paralelismo con el “voyeurismo” representado en las frecuentísimas versiones del motivo bíblico de “Susana y los viejos” tan solicitado y apreciado en la pintura europea de los siglos XVI y XVII. Éste es otro ejemplo del gusto de la época por un erotismo que se centra en la agencia de la mirada masculina a través de la cual se genera un deseo sexual que se dirige hacia una mujer que está siendo observada sin saberlo. El tema de “Susana y los viejos”, reinterpretado hasta el infinito por la gran mayoría de los artistas de la época, es un ejemplo clásico de la estrategia común en la cultura de la Edad Moderna capaz de justificar la enorme demanda de pintura no sólo abiertamente erótica sino también prestigiada culturalmente, al enmarcarse bajo la oportuna taxonomía, o bien de “pintura de tema religioso”, como en este caso, o de “pintura mitológica o de motivo histórico”, como en infinidad de ejemplos que es innecesario enumerar.

Pienso que Cervantes juega deliberadamente a recrear un escenario, muy familiar gracias a la incesante representación de la escena bíblica, en el que una mujer indefensa y sola se asea ajena a las miradas que la acechan y la desean, justo antes de ser amenazada y chantajeada sexualmente. Además de la versión abiertamente erótica de Rubens en el que los viejos no sólo miran o amenazan sino que tocan y despojan de su ropa a Susana exhibiendo su cuerpo desnudo, son muy célebres las pinturas de Tiziano, José de Ribera y Artemisia Gentileschi entre multitud de recreaciones del pasaje bíblico.

²⁸ Consúltense al respecto la nota nº 20 de este ensayo.



Rubens: "Susana y los viejos".



José de Ribera: “Susana y los viejos”

Lo curioso es que en esta escenografía puesta en marcha por Cervantes para presentarnos a la caída Dorotea, el inocente cura, el barbero y el enajenado Cardenio equívocamente se transforman por un instante en agentes de una lubricidad anticipada coherente con la iconografía de “Susana y los viejos” que pone de manifiesto la situación de Dorotea en el contexto de mujer deshonrada y, por lo tanto, de presa sexual cuya asequebilidad es refrendada por la indiferencia legal y social ante delitos sexuales contra mujeres que han perdido su fama. Este sentido de la escena es tan evidente que ha sido captado por innumerables ilustraciones del pasaje en diversas ilustraciones del *Quijote* a lo largo del tiempo. Por ejemplo, las ilustraciones de John Vanderbank (Londres, 1738) o de Francis Hayman (Londres, 1755), entre otras muchas, inciden sin ambages en el sentido erótico orientado hacia el voyeurismo de la escena y confirman el parentesco temático de esta *cita* iconográfica cervantina con la tradición pictórica de la escena bíblica.



John Vanderbank (Londres, 1738)



Francis Hayman (Londres, 1755)

En esta escena, cuyo fetichismo es evidente, el grupo masculino encabezado por el cura fija sus
eHumanista/Cervantes 1 (2012)

ojos en los pies desnudos de una Dorotea despersonalizada cuyo cuerpo se fragmenta visualmente gracias a una mirada que no la abarca como sujeto sino que la deconstruye para convertirla en sujeto en el instante en el que ella se da cuenta de las miradas que la acosan, incapaces de abarcarla. La ambigüedad de su género intensifica la erotización de este ser, carente de identidad en un principio, del que primero conocemos sus pies, luego su hermoso rostro, después su cabello dorado y finalmente su condición de mujer:

y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que de él no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies (...). Acabóse de lavar los hermosos pies, y luego, con un paño de tocar, que sacó debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable, tal, que Cardenio dijo al cura, con voz baja:

—Ésta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina.

El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto (I,28,275-76).

Después de ser descubierta, Dorotea intenta huir y cae, éste será el último episodio, con resolución feliz de su lucha por no ser una presa sexual de aquel que quiera tomarla. Desde que sale de su casa tras su entrega a don Fernando, Dorotea ya no es de ella misma, pues en cualquier momento puede serlo de cualquiera. Ella se resiste a ser forzada por su criado (que ya no reconoce la jerarquía social, pues es una mujer caída), o por el pastor que la contrata. Dorotea necesita la fuerza, el ingenio y el engaño para evitar ser un ser disponible sexualmente contra su voluntad. Recordemos además que, de hecho, no había protección legal alguna para mujeres sueltas y con su fama perdida. Es decir, la discreta, resuelta y valiente Dorotea se resiste casi hasta lo inverosímil a caer en el lodo de una sociedad que desecha como algo sin valor a las mujeres como ella; el deseo que su belleza suscita no se añade a su valor sino que constituye una prueba de su impureza. Pero Cervantes la hace hablar, le devuelve su elocuencia y desde entonces la libera y le retorna el valor perdido convirtiéndola ante todos en una esposa abandonada tan honrada como Cardenio al que lo une su desdicha sin estigma²⁹.

²⁹ Anne Cruz en su conferencia “Actos de habla y actos sexuales: la reivindicación en el *Quijote I*” presentada en Valdepeñas, señaló con acierto el modo con el que Dorotea se dirige a Don Fernando cuando se encuentran en la venta. El tratamiento de *tú* impensable en una vasalla al dirigirse a su señor, el hijo de un grande de España, sólo cobra sentido desde la igualdad virtual otorgada por el matrimonio. Es decir, Dorotea asume en todo momento su condición de esposa y como esposa recrimina a Don Fernando su falta de palabra. De esta manera nunca parte desde la situación de indefensión en la que está ni tampoco le otorga a Fernando la potestad de casarse o no con ella pues el matrimonio ya ha sucedido. Lo que Dorotea pide no es la reparación de su honor mediante un casamiento sino el reconocimiento de un matrimonio ya existente ante Dios y la ley pero imposible de hacer valer sin la voluntad de don Fernando: “En fin, señor, lo que últimamente *te* digo es que, quieras o no quieras, yo soy *tu* esposa: testigos son *tus* palabras, que no han ni deben ser mentirosas, si ya es que *te* precias de aquello por que me desprecias; testigo *eHumanista/Cervantes* 1 (2012)

Volviendo a la historia, quiero dar un dato relevante no sólo para la historia de Dorotea sino también para la de Leocadia en *La fuerza de la sangre*. En teoría, las leyes de estupro desde las *Partidas* dictaban penas graves que al parecer nunca se cumplieron en la Edad Moderna. En la práctica, según Tomás y Valiente, había dos opciones: o una dote acorde con el nivel social y económico de la víctima o casarse con ella. Se podía encarcelar al acusado como medida de presión para que optara por una de las dos posibles reparaciones del daño. Pero según Barahona, en realidad era muy común que la indemnización fuera muy baja y que las Cortes se desinhibieran de los casos tras la sentencia no llegándose nunca a pagar la indemnización. Además de la laxitud del sistema legal, una nueva enmienda en las leyes sobre estupro se introduce en 1796 y en ellas se prohíbe la encarcelación preventiva, la pena corporal del acusado y la fianza si éste fuera insolvente³⁰. Además se avisa a los jueces con especial insistencia de que hay que evitar las seducciones alagüeñas que muchas veces atraen a sí las mujeres astutas a los incautos jóvenes, y librar a éstos de los perjuicios y daños que les acarrea, y aun al Estado, un matrimonio poco premeditado y sin más voluntad y causa que la de su debilidad y sensual apetito, que acaso no lograría si la mujer supiese no tener otro premio de su honor perdido que el resarcimiento de daños y perjuicios.

Es decir, casi en el siglo XIX se establece que la compensación económica o dote establecida para resarcir el daño infringido a la víctima de estupro frecuentemente constituye un “aliciente poderoso para que se introduzca un infame comercio de prostitución baxo el sagrado pretexto de las leyes y de la justicia”. Según la lógica de esta enmienda el hecho de que haya una compensación legal supone la culpabilidad de la mujer que por la simple contingencia de su pobreza ya se convierte en sospechosa de *querer ser víctima* de un delito de estas características. El texto legal continúa elaborando este razonamiento al insistir en que “la recompensa o reparación de daños que gradúa el Tribunal a favor de una estuprada importa regularmente una suma que no logra la doncella más honesta aplicada al trabajo a pesar de sus más industriosos y

será la firma que hiciste, y testigo el cielo, a quien *tú* llamaste por testigo de lo que me prometías. Y cuando todo esto falte, *tu* misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de *tus* alegrías, volviendo por esta verdad que *te* he dicho y turbando *tus* mejores gustos y contentos” (I,36; las cursivas son mías).

³⁰ He encontrado una Real Cédula que ordena lo mismo, del mismo año, 1796:

“Real Cédula de S. M. y señores del Consejo en que se manda no se moleste con prisiones ni arrestos a los reos reconvenidos por causas de estupro, y se previene lo que en este particular deberá observarse para evitar toda arbitrariedad. Año 1796. Reimpresa en Valencia en la imprenta de D. Benito Monfort, Impresor de la M. I. Ciudad.

Don Carlos por la Gracia de Dios, rey de Castilla, de Aragón [...] a todas las demás personas a quién lo contenido en esta mi Cédula toca, o tocar pueda en qualquier manera, SABED: que deseado ocurrir a los daños morales y políticos, de que tal vez será ocasión la diferente práctica que se sigue por los Jueces Ordinarios y Tribunales superiores del reyno en la substanciación y determinación de las causas de estupros; y para uniformar la que en adelante haya de seguir en todos ellos, tengo encargado al mi Consejo que, tratando esta materia con la madurez y detención que acostumbra, me consulte las reglas ciertas y seguras que le parezcan más acertadas. Pero siendo repetidos los recursos que se me hacen en solicitud de que no se molesten las personas por causas de daños; he juzgado urgentísimo poner pronto remedio a las arbitrariedades y abusos que se versan en el particular de prisiones por dichas causas (...)

He tenido a bien mandar por punto general, que en las causas de estupro, dándose por el reo fianza de estar a derecho, y pagar juzgado y sentenciado, no se le moleste con prisiones ni arrestos; y si el reo no tuviese con que afianzar de estar a derecho, pagar juzgado y sentenciado, o de estar a derecho solamente, se le deje en libertad, guardando la ciudad, lugar o pueblo por cárcel.

Firmado, Yo el rey.” BNE R/24432 (20).

laudables desvelos”. Y por ello, la enmienda añade que “las que no tienen una virtud sólida” intentan “abrazando este infame partido conseguir el premio de su prostitución a la sombra de las leyes y de la justicia que impunemente reclaman”.³¹ De esta forma, en una ley queda sancionada por un lado la victimización de los agresores y por el otro la supuesta codicia e inmoralidad de las mujeres a las que no sólo se les niega implícitamente su honorabilidad sino que son culpables *a priori* por el hecho irrefutable de su pobreza. Esta enmienda recoge mejor que ninguna interpretación todo lo que hemos dicho sobre culpa, vergüenza y la contaminación de la mujer por el delito/pecado en cuyo cuerpo parecen escribirse las marcas de la inmoralidad.

La fuerza de la sangre

Quisiera ocuparme brevemente del caso de Leocadia y su violación en *La fuerza de la sangre*. Según mi punto de vista y entre los textos del período que conozco, en *La fuerza de la sangre* se da el único caso en el que un escritor se ocupa no sólo de intentar demostrar por todos los medios y desde todas las claves del texto la absoluta inocencia de la mujer violada sino que además intenta y consigue explorar el terror, la desolación, la vergüenza y la interiorización de la culpa que una mujer forzada experimenta. Esta novela ejemplar está llena de oscuridad y silencio y nos cuenta la historia de una agresión sexual desde varios ángulos, pero el que domina es el lado de dentro, el de Leocadia que arrancada de los suyos en la oscuridad y el silencio de la noche se desmaya y doblemente ciega, pues se le vendan los ojos, se despierta en un espacio sin signos, en un limbo hecho del terror más genuino, de la más absoluta desorientación, del vacío más pleno: un mundo ciego y sordo a su dolor y a su destrucción.

¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué escuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús!, ¿quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan; venturosa sería yo si esta escuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra. (79)

Ni una palabra sale de Rodolfo, ni una reacción de lástima ante sus quejas y peticiones; ella le ofrece impunidad, él intenta gozarla de nuevo pero ni siquiera valora su belleza como para cansarse en el intento. Dejarla en la calle es la solución más cómoda y segura para él. El texto marca una y otra vez la enorme desproporción entre el inmenso dolor de ella y la frivolidad inconsciente de él que no se acuerda de lo ocurrido dos días después. También se da un reflejo de la falta de culpabilización social del violador y la transferencia de un estigma vergonzante al cuerpo de la mujer. La inmensa desproporción entre goce momentáneo, capricho y además capricho mal disfrutado sin valorarlo, y una vida arruinada es puesta de manifiesto, una y otra vez, en un texto tan elusivo y tan lleno de silencios y omisiones como éste. Al igual que en *La fuerza de la sangre*, como ya hemos visto al principio de este ensayo, en *La ilustre fregona* se percibe sin ambages la tolerancia implícita de la sociedad hacia estos hombres en los que ni la vergüenza ni el remordimiento suscitan la más mínima reacción en su conciencia.

El padre de Leocadia, que no pudo protegerla de la agresión y que tampoco tiene ni riqueza ni contactos para lavar el honor de su hija apelando a una justicia que no hiciera pública

³¹ Tomás y Valiente 363-364.

su deshonra, intenta darle lo que más necesita, su inocencia. Este padre tan cervantino y tan poco calderoniano se resiste a ver a su hija manchada por la infamia y la sigue mirando como a sangre suya.

Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud. Con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo. (2: 84)

Pero Leocadia no es capaz de ser vista, cree que van a leer en su frente su deshonra. En su vientre, en oscuridad y silencio, crece el fruto de su violación, un hijo suprimido y silenciado en cuanto a hijo y convertido en hermano, un niño marcado por la infamia de su origen que deja de nombrarse como hijo intentando protegerlo al alejarlo de su identidad. Cervantes intenta en este texto defender de todas las formas posibles la pureza de Leocadia; así, la cruz será la autoridad por encima de la del padre que sancionará su inocencia.

Salimos de este texto de Cervantes para volver a la realidad de su tiempo que también se relaciona, como ya mencionamos, con *La ilustre fregona*: según Tomas Laqueur la teoría seminista galénica estuvo vigente en Europa más o menos hasta el siglo XIX³². Ello suponía la necesidad de placer femenino para concebir:

Comadronas y médicos parecían creer que entre las condiciones para una generación feliz se encontraba el orgasmo femenino y ofrecían diversas sugerencias para alcanzarlo. Se suponía que el orgasmo era una condición que constituía parte más o menos indispensable de la concepción³³.

Laqueur sostiene que no es hasta 1836 cuando gracias a los experimentos del doctor Michael Ryan se comenzó a intentar comprobar que sin placer sexual en la mujer la concepción era posible gracias al revuelo que causó la noticia del embarazo de una muchacha virgen que murió repentinamente y fue velada a solas por un sacerdote durante la noche. Antes de ser enterrada la muchacha, que no estaba muerta en realidad, despertó de un profundo coma y nueve meses

³² Sin duda gracias a las teorías galénicas durante la Edad moderna el placer sexual femenino se consideró algo deseable y necesario en las relaciones sexuales para poder considerarlas satisfactorias por ambas partes. Por ejemplo, en el *Speculum al foderi*, que es un tratado del siglo XV sobre sexualidad masculina y sobre los poderes terapéuticos del coito desde el punto de vista del varón, se sostiene con toda naturalidad la noción de la necesidad del placer femenino en el acto sexual. Se llega a decir que el coito no vale nada si el placer de hombre y mujer no es simultáneo (37, 81). Nótese que no es un tratado que se ocupe de la concepción, pero está fuertemente ligado a la tradición galénica.

³³ Laqueur 9. Además quiero ofrecer las siguientes citas al respecto: “Cualquier libro médico o las cartillas populares de comadronas y de salud, o los manuales para el matrimonio que circulaban en todos los idiomas de Europa informaban como de un lugar común que “cuando se emite la semilla en el acto de la generación [tanto del hombre como de la mujer] se presenta en el mismo momento una excitación y un regocijo extraordinarios en todos los miembros del cuerpo” (18). Según Laqueur, hasta 1836 no se intenta demostrar lo contrario al rebatir que un caso de embarazo de una muchacha violada mientras estaba inconsciente suponía un fraude pues desde la inconsciencia era imposible el placer venéreo y sin éste la posibilidad de un embarazo era científicamente inexistente: “En 1836 volvió a contarse la historia, pero ahora con un nuevo giro. Esta vez no se cuestionaba la realidad del estado de muerte comatosa aparente de la muchacha. Por el contrario, el embarazo surgido en estas condiciones era citado por el Dr. Michael Ryan como uno más entre otros casos de relación sexual con mujeres insensibles para probar que el orgasmo era innecesario para la concepción” (19).

después dio a luz. El sacerdote confesó la violación del supuesto cadáver y la noticia se extendió por su carácter escandaloso y prodigioso. Será este incidente el que cambie el curso de las teorías sobre el orgasmo femenino como necesario para la fecundación³⁴. Esta teoría médica, aunque coexistió con la aristotélica, mucho más indeterminada al considerar el placer femenino, fue la dominante en la cultura de la Edad Moderna³⁵. Tan generalizada estaba esta creencia que cito a continuación un ejemplo que no proviene, como sería esperable, de un tratado médico sino de las recomendaciones y consejos de un moralista de la época, el padre Francisco de Osuna, que en su *Norte de los estados* pide perdón por recomendar cierta habilidad sexual al marido que permitiera el orgasmo de la esposa con el fin de asegurar la descendencia:

En lo que aquí an de ser avisados los maridos que fielmente amen y quieran escusar pecado en sus mugeres amadas, es que quando se ayuntan con ellas, las esperen en el negocio del matrimonio porque acaesce ser algunas tardías y cumplir ellos primero su voluntad que no ellas, de manera que si las dexan luego, quedan descontentas, y poco sería este mal si por peor manera ellas no acabassen a solas lo que juntos començaron. Aunque parezca curiosidad dezir yo esto, sabe nuestro Señor que no lo diría si no supiesse que es mucho menester, no sólo para evitar pecado en la mujer, sino para que se quaje en ella la generación y venga a punto ; assí que se deven aguardar en el armonía de la generación y será con más fruto y menos pecado y más fielmente³⁶.

Si presento estas ideas sobre la concepción y el cuerpo femenino es porque creo que al hacer a Leocadia madre, Cervantes radicaliza todavía más su defensa de la inocencia y falta de consentimiento de la mujer, tal y como hace en *La ilustre fregona*, cuestionando unas teorías médicas que, sospecho, no por ser universalmente aceptadas no pudieran ponerse en duda ante la ocasional evidencia proporcionada por la experiencia real. *La fuerza de la sangre*, por consiguiente, se acoge al presupuesto más dudoso, el de la violada que ha concebido. Hemos visto que en España apenas se denuncian violaciones y que lo que cuenta es el concepto de estupro o pérdida de la virginidad, pero para algunos jueces franceses, según Berriot-Salvadore³⁷, el concebir es prueba suficiente de consentir implícitamente por lo cual no se puede acusar de forzamiento al agresor. También, como he señalado en las páginas previas que se ocupan de *La*

³⁴ Laqueur 15-19.

³⁵ Por ejemplo, en el divulgadísimo tratado médico medieval de principios del siglo XIV, *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, ampliamente traducido y publicado en castellano desde 1495 hasta 1697, se lee bajo el párrafo “La manera como se ha de echar el varón con la muger” que “después de la media noche e ante del día el varón deve despertar a la fembra, fablado, besando, abraçando e tocando las tetas e el pendejo e el periteneón e todo aquesto que se faze por que la mujer cobdicie, que las dos simientes concurran juntamente, porque las mugeres más tarde lançan la esperma. E quando la muger comienza a fablar quasi tartamudeando, estonces dévense juntar en uno e poco a poco deven fazer coitu e dévese juntar de todo en todo...” (321; las cursivas son mías).

³⁶ Osuna, fol. LIII.

³⁷ “En efecto, los médicos, a quienes se considera expertos en todas las cuestiones relativas al matrimonio o a la sexualidad en general, imprimen a las teorías médicas consecuencias sociales tal vez más importantes que su propio interés científico. Los médicos de los siglos XVI y XVII, llamados a dar testimonio en los procesos por violación, toman necesariamente en cuenta la teoría seminista, según la cual la emisión de semen supone un placer en el coito. Cuando Jean Liébault pone en guardia a los jueces ante toda mujer que afirme haber concebido sin conocer el placer rechaza implícitamente a las que piden reparación por una violación que les ha ocasionado un embarazo” Berriot-Salvadore (400).

ilustre fregona, The Law's Resolution de 1632 establece que no hay violación si hay embarazo³⁸. No obstante, Leocadia es la más inocente de las heroínas de Cervantes, cada palabra de su historia resuena en un eco que grita su limpieza, es inocente como lo es su hijo, su sangre por la fuerza. *La fuerza de la sangre* está sembrada de omisiones y silencios, y lo no nombrado domina el texto desde las sombras. Uno de estos signos suprimidos y sugeridos desde el título es la sangre de Leocadia, prueba de su perdición.

Luisito será un elemento determinante en la exploración cervantina del tema de la inocencia. El hijo de Leocadia lleva la sangre y el linaje de su abuelo en sus venas y éste al verlo se siente movido por un afecto casi irracional hacia el niño herido. En el texto se nos presenta esta anagnórisis o reconocimiento como algo cuya certeza absoluta es inexplicable pues aunque se relaciona con el parecido del niño con Rodolfo, el hijo ausente, no se fundamenta enteramente en ello. Esta renuencia a considerar irrefutable la paternidad de Rodolfo basada en el parecido permite que sea Leocadia la que conmueve con su dolor y su verdad a doña Estefanía. Como en el caso de Dorotea su palabra será la que convence, en este caso desde la realidad de tantos años de sufrimiento y silencio. La solidaridad femenina es una de las claves del texto. El crucifijo al fin no actúa como prueba definitiva contra lo que implícitamente se anuncia en el texto. Su función es la de ser testigo silencioso de la inocencia y virtud de Leocadia. El hecho de que el parecido de Luisito con Rodolfo sea una de las claves de la resolución del conflicto pero no la única se debe a la teoría científica de los efectos de la imaginación completamente vigente hasta bien avanzado el siglo XVII como lo prueban tratados científicos como la *Oculto filosofía* de Juan Eusebio Nieremberg y *El ente dilucidado* de Antonio de Fuentelapeña³⁹.

El final del cuento, que muchos han querido ver como un final feliz⁴⁰, es un final tan abierto que supone un ejercicio admirable de polisemia. Lo que se nos cuenta discurre sobre un arroyo de serpientes, esos pequeños signos inquietantes que configuran una perversa simetría con la agresión del principio: el mismo hombre que no ha cambiado y sigue queriendo exactamente lo mismo, el mismo desmayo de una mujer que recuerda, el mismo despertar en los brazos de

³⁸ Anthony Lappin en "Exemplary Rape: the Central Problem of *La fuerza de la sangre*", 157, establece una lectura según la cual no se cuestiona la teoría galénica, pues el desmayo demuestra la inocencia de Leocadia. Sin embargo, bajo mi punto de vista, esta vigencia de la teoría galénica no explicaría la inocencia y castidad de la madre de Costanza en *La ilustre fregona*. Lappin hace una lectura de *La fuerza de la sangre* en la que se reescribe desde un punto de vista cristiano la historia de Lucrecia: "Leocadia could not have conceived her bastard child without an orgasm, without experiencing sexual pleasure. This is why it is crucial that Leocadia's swoon should not be false [...]. Essentially, what Cervantes has done has been to create a Christian retelling of the Lucretia story, in which the heroine is completely innocent, blameless and without need for shame."

³⁹ Covarrubias ("bastardo") dice que el parecido de un hijo a su padre no es prueba de paternidad, pues la mujer durante la concepción podía estar pensando en su esposo y teniendo relaciones sexuales con otro hombre, y se basa en la teoría ampliamente aceptada y difundida de los efectos de la imaginación. Por otro lado, esta teoría también podía librar a las mujeres de sospechas adúlteras. Tal es el caso de una relación de sucesos del siglo XVII que cuenta la historia de una señora noble que se casa y al año tiene un negrito, porque la hija pequeña de su esclava estaba en la habitación mientras pasaba la siesta con su esposo. La noticia condena la ignorancia del marido, que furioso tira al negrito al río Guadalquivir, ocasión que la incomprensida esposa aprovecha para huir de la muerte segura que el marido pensaba darle (*Noticias del siglo XVII* 51).

⁴⁰ Para Marcia Welles (55), el final de *La fuerza de la sangre* es formulaico y de cuento de hadas, y la ideología conservadora y jerárquica se cuestiona tibiamente. Lo interesante para ella es que Leocadia, al casarse con un hombre de clase alta, es una superviviente.

Rodolfo, la misma habitación, la misma cama y la negra noche que avanza con muletas⁴¹. El matrimonio de Leocadia está marcado por el signo de la noche, la noche con la que la novela comienza pues en verdad no vuelve a amanecer en la vida de Leocadia. Cervantes nos presenta una sociedad enferma, un mundo en el que la desproporción entre el dolor perpetuo de la mujer se contrapone al placer fugaz y mal gozado del hombre y en el que el máximo triunfo para una muchacha sin futuro es repetir el resto de su vida el ritual de la larga noche de su desgracia. La novela comienza con la atracción sexual que culmina en violación y termina con la urgencia del deseo que va a consumarse en la oscuridad callada de la honorabilidad matrimonial.

Y aunque *la noche volaba con sus ligeras y negras alas*, le parecía a Rodolfo que iba y caminaba no con alas, sino con muletas: tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa.

Llegóse, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga. Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa *sepultada en silencio*, en el cual no quedará la verdad de este cuento. (2: 95)

Volviendo brevemente a Dorotea, cualquier lector de la época supondría lo evidente: las serias dudas que se ciernen en el texto sobre un final feliz más que cuestionable. En el caso de que don Fernando cumpla su palabra al salir de la venta este casi inverosímil matrimonio no va a ser tan dichoso como el texto promete.⁴² Una virtud de la escritura cervantina es que dice lo que debe para ajustarse a los géneros y demuestra mejor que si lo enunciara lo que no dice. Dorotea tiene que convencer dos veces a don Fernando y éste lo acepta, reluciente, vencido por la presión de los demás. No parece contento al dejar a Luscinda y simplemente se resigna a lo que le cumple, no a lo que nunca quiso. Estos matrimonios se proyectan hacia el futuro dejando una estela de sombras y dudas que ningún final feliz puede encubrir.

⁴¹ Recordemos que de principio a fin Rodolfo se caracteriza por su irrefrenable libido. Es ésta característica la que su propia madre aprovecha para tenderle una trampa y que acceda a casarse con la bella Leocadia al desearla sexualmente. Significativamente, contra toda lógica narrativa, ni la presencia de Luisito ni el remordimiento por la violación son en ningún momento factores con los que se intente persuadirlo. De hecho Rodolfo no presta ni la más mínima atención a su hijo, presente en todo momento. Además, tampoco creo que sea casual cómo se diluye en cierta indiferencia y confusión la prueba del crucifijo que en cualquier otro texto más canónico y coherente con el pretendido final feliz de la novela hubiera sido aprovechado como elemento climáctico por su intenso simbolismo. Imaginemos el terror de la muchacha al despertarse de un desmayo y encontrar al hombre que la violó besándola *honradamente*, esto es, como esposo legítimo. Recordemos también que Leocadia se desmaya tras la tensión de la cena en la que por un lado revive la violación y por otro desea casarse con su agresor consciente de que es su única salida.

⁴² Incluso vencida la renuencia de Fernando a aceptar su matrimonio con Dorotea es más que dudoso que tal unión fuera consentida por la familia del novio. En *La señora Cornelia* la trama gira en torno a la dificultad que entrañaría para el duque de Ferrara casarse con la noble Cornelia debido a una ligera desigualdad de rango y fortuna. Los testimonios históricos recogidos por Barrionuevo o Pellicer nos ofrecen numerosos ejemplos de matrimonios secretos entre nobles inmediatamente anulados por la familia más poderosa. Lo que solía hacerse era depositar a la novia en un convento y prender al novio hasta que un juez eclesiástico ayudado por la justicia ordinaria aclarase el asunto. Con frecuencia, si la familia era suficientemente influyente, se informaba al rey para que interviniese. Por ejemplo, Pellicer en un aviso del 3 de noviembre de 1642 nos informa de que “Don Diego Virto de Vera, Cavallero de Santiago, Aragonés, se casó en secreto con la Hija del señor Marqués de Valençuela. Está la nobia depositada y él preso.” Y en otro aviso del 3 de junio de 1640 se nos informa de la boda secreta del marqués de la Rivera con la condesa de Sástago. El rey es informado por la familia del novio y se ordena que la novia sea depositada. La noticia termina con un explícito “Dicen que no consentirán passe adelante boda tan desigual.”

La obra de Cervantes de forma consistente no acepta que el deshonor sea estigma que deba interiorizarse, condena la injusticia de la violencia sexual contra las mujeres y cuestiona que las soluciones más positivas sean en realidad suficiente reparación y garantía de felicidad para sus heroínas. Pero lo más importante es que de forma activa intenta explorar cómo viven las mujeres esas situaciones y demuestra que el valor de esas vidas no depende de la mirada social que degrada a aquellas tocadas contra su voluntad por la infamia. Creo que no es aventurado afirmar que la obra cervantina nos ofrece un espacio vedado en el que se cuestiona el punto de vista de la época con respecto a la violencia sexual contra las mujeres. El grandioso arte de Rubens, por otra parte, intenta captar la sensualidad del desnudo femenino sin olvidarse de intensificar el grado de erotismo al representar la fragilidad, la indefensión y el miedo de aquellas que van a ser tocadas por la infamia. Para Rubens y otros muchos artistas, nada es más bello y deseable que una mujer sorprendida en el momento *inmediatamente anterior* a ser subyugada por un acto de violencia y dominio que tendrá un efecto irreversible. Pienso que es paradójico el énfasis en la deseabilidad de la mujer *antes* de ser mancillada. Si tenemos en cuenta que la violación devalúa irremisiblemente a la mujer y que, como hemos visto, a la pérdida de su integridad física se suma la de la culpa moral, podemos asumir que una mujer nunca está tan bella y tan pura como en el instante anterior a una agresión sexual. La violación tendrá la virtud de la alquimia: será capaz de ejercer la fantasía inducida socialmente de transformar para siempre la propia esencia del sujeto femenino y de sustituir todos sus valores positivos por sus equivalentes negativos. El arte de la Edad Moderna representado por Rubens y por los otros maestros citados en este trabajo, tal y como hemos visto, admira la fuerza masculina y elude cualquier empatía con las víctimas cuyos sentimientos sólo sirven para corroborar por oposición la magnitud del poder varonil.

Quisiera terminar citando a don Quijote que en el utópico pasaje de la Edad de Oro habla de un tiempo en el que las mujeres podían entregarse al amor si ellas así lo querían, pero no se dejaban perder por nadie:

Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora⁴³, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición *nacía de su gusto y propia voluntad*. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia. (I,11,98)

El gusto y la voluntad de las mujeres, ajenas a cualquier cosa que no sean ellas mismas, libres para perder su honestidad por decisión propia son una fantasía tan radical en su planteamiento que tan sólo pueden encontrar unos ecos comparables en los versos cervantinos de *La Galatea* “libre nació y en libertad me fundo” y en la autodeterminación de Marcela para vivir una vida ajena a la mirada culpabilizadora de los demás sobre la voluntad femenina. En este pasaje de la Edad de Oro se ubica muy significativamente la lascivia en la “desenvoltura *ajena*”, es decir que

⁴³ La edición de Francisco Rico que sigo opta por *señera*. Sin embargo, me inclino por la lectura de Martín de Riquer y Luis Andrés Murillo, entre otros, que prefieren *señora*. En una nota aclaratoria, Riquer explica: “Este ‘sola y señora’, que es tal como se lee en las ediciones primitivas, se refiere a las doncellas y a la honestidad consideradas como un todo abstracto; por eso luego escribe ‘le menoscabasen’.” En su nota apunta que las primeras traducciones – la de Shelton al inglés, la de Oudin al francés y la de Franciosini al italiano – de forma consistente traducen “sola y señora”.

se plantea una vez más la dinámica entre la integridad de las mujeres con su honestidad “sola y señora” y el efecto corruptor de lo ajeno sobre la dignidad de lo femenino. Es curioso que la lascivia ajena es lo que menoscaba y devalúa a la mujer y no los actos libres de ésta. Don Quijote no sueña con un tiempo de mujeres castas sino de mujeres que podían elegir perderse por ellas mismas tal vez porque esa sociedad imaginaria no había establecido el cuerpo femenino como espacio en el que inscribir los signos de la infamia.

Obras citadas

- Agustín de Hipona, San. *De civitate dei*. <http://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>.
- Alfonso X. *Las siete partidas*, vol. 3. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Archivo Histórico Nacional, CONSEJO DE CASTILLA, legajo 81, CONSEJOS 25533, exp. 19. Año 1632. “Mariana del Peral contra Alonso Chico sobre estupro. Cuenca.”
- Archivo Histórico Nacional, CONSEJO DE CASTILLA, legajo 501, CONSEJOS 26239, exp. 8. Año 1684. “Manuel de Quintanar, como padre de Magdalena, contra Juan de Guedeja Marrons, sobre estupro. Casarrubios (Toledo)”.
- Archivo Histórico Nacional, CONSEJOS, 26239.
- Aronson, Stacey L. Parker. “Monstrous Metamorphoses and Rape in María de Zayas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.3 (Primavera 2005): 525-47.
- Barahona, Renato. *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- . “Courtship, Seduction and Abandonment in Early Modern Spain. The Example of Vizcaya 1500-1700”. En *Sex and Love in Golden Age Spain*, ed. de Alain Saint-Saëns. New Orleans: University Press of the South, 1999. 43-55.
- Berriot-Salvadore, Evelyne. “El discurso de la medicina y de la ciencia”. En *Historia de las mujeres en Occidente*. Ed. Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1992. 2: 371-413.
- Bryson, Norman. “Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women”. En *Rape*. Ed. Sylvana Tomaselli y Roy Porter. New York: Basil Blackwell, 1986. 152-73.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. D. W. Cruikshank. Madrid: Castalia, 1989.
- Carroll, Margaret D. “The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence”. *Representations* 25 (Invierno 1999): 3-30.
- Catty, Jocelyn. *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England*. New York: Palgrave Macmillan, 1999.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, 2005.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber, 2ª ed. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1981 [*La fuerza de la sangre*, 2: 77-95, y *La ilustre fregona*, 2: 139-98].
- Clamurro, William H. “Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*”. *Cervantes* 7.2 (1987): 39-56.
- Los códigos españoles concordados y anotados*, 12 vols. 2ª ed. Madrid: Antonio de San Martín, 1872.
- Curran, Leo C. Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*. *Arethusa: Women in the Ancient World* 11: 1, 2 (1978 Primavera y Otoño): 213-41.
- DeTurk, Sabrina. “Illicit arousal: the erotic subtext of Tintoretto’s Tarquin and Lucretia”. *Aurora, the Journal of the History of Art* 2 (2001): 1-21.
- Gacto, Enrique. “El delito de bigamia y la Inquisición Española”. En *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Ed. Francisco Tomás y Valiente et al. Madrid: Alianza,

1990. 127-52.
- Gill, Michael. *Image of the body: Aspects of the Nude*. London: The Bodley Head, 1989.
- Gordonio, Bernardo. *Lilio de medicina* [edición española de Sevilla, 1495]. Ed. John Cull y Brian Dutton. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.
- Lappin, Anthony. "Exemplary Rape: the Central Problem of *La fuerza de la sangre*". En *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*. Ed. Stephen F. Boyd. Rochester: Tamesis Books, 2005.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Madrid: Cátedra, 1994.
- Lee, Christina H. "La Señora Peregrina as Mediatrix in *La ilustre fregona*". *Cervantes* 25.1 (2005): 45-68.
- Lewis-Smith, Paul. "Realism, Idealism, and the Transformation of Romance in *La ilustre fregona*". *Cervantes* 30.1 (2010): 17-31.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- Milhou-Roudié, Anne. "De la concorde à l'amour conjugal: les humanistes espagnols et le 7^e sacrement". En *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Ed. Augustin Redondo. Paris: Presses de la Sorbonne, 1995. 11-19.
- Noticias del siglo XVII. Relaciones de sucesos españoles naturales y sobrenaturales*. Ed. Henry Ettinghausen. Barcelona: Puvill, 1995.
- Oppenheimer, Paul. *Rubens: A Portrait*. London: Duckworth, 1999.
- Osuna Francisco de. Norte de los estados: en que se da regla de biuir a los mancebos, y a los casados, [et] a los biudos, y a todos los continentes, y se tratan muy por estenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando que tal a de ser la vida del christiano casado. Burgos: Juan de Junta, 1541. BNE R/10960
- Ovidio. *Arte de amar, Remedios de amor*. Trad. Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Pellicer de Tovar, José. *Avisos (17 de mayo de 1639 – 29 de noviembre de 1644)*. Vol.1. Ed. Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare. Paris: Éditions Hispaniques, 2002.
- Real Cédula de S. M. y señores del Consejo en que se manda no se moleste con prisiones ni arrestos a los reos reconvenidos por causas de estupro...* (1796). Biblioteca Nacional de España R/24432 (20).
- Speculum al foderi / The Mirror of Coitus* (edición bilingüe). Trad. y ed. Michael Solomon. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Tenorio Gómez, Pilar: *Las madrileñas del mil seiscientos: imagen y realidad*. Madrid: Horas y Horas, 1993.
- Tomás y Valiente, Francisco. *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1969.
- Vigarello, Georges. *A History of Rape: Sexual Violence in France from the 16th to the 20th Century*. Trad. Jean Birrell. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Welles, Marcia L. *Persephone's Girdle: Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Williamson, Edwin. "Challenging the Hierarchies: The Interplay of Romance and the Picaresque in *La ilustre fregona*". En *Cervantes: Essays in Memory of E. C. Riley on the*

Quatercentenary of «Don Quijote». Ed. Jeremy Robbins y Edwin Williamson. New York: Routledge, 2005.