

ESCUELA DE DOCTORADO Y ESTUDIOS DE POSGRADO
MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS DE GÉNERO Y POLÍTICAS DE
IGUALDAD

TRABAJO FIN DE MÁSTER

CURSO 2020/2021

CONVOCATORIA: SEPTIEMBRE 2021

La representación de la prostitución en el arte

Alumna:

Sonia Luis Hernández

Tutora:

Esther Torrado Martín-Palomino

Cotutora:

Yolanda Peralta Sierra

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	METODOLOGÍA, OBJETIVOS Y FASES DEL TRABAJO.	6
2.1.	<i>Finalidad y objetivos.</i>	8
3.	MARCO TEÓRICO	9
3.1.	<i>La legitimación histórica de la prostitución.</i>	9
3.2.	<i>Un acercamiento a la crítica artística feminista.</i>	12
3.2.1.	<i>Arquetipos femeninos en la historia del arte.</i>	15
3.2.2.	<i>El mito del artista-genio y la vida bohemia.</i>	17
4.	ANÁLISIS SOCIAL E ICONOGRÁFICO DE LA PROSTITUCIÓN EN EL ARTE.	20
4.1.	<i>El burdel como espacio de representación.</i>	20
4.2.	<i>Pintores y puteros.</i>	31
4.3.	<i>Proxenetas y alcahuetas.</i>	36
4.4.	<i>Fuera del burdel: representaciones de la prostitución callejera.</i>	41
4.5.	<i>Las enfermedades venéreas: la sífilis.</i>	45
4.6.	<i>Las adicciones: absenta y opiáceos.</i>	52
5.	CONCLUSIONES	59
6.	BIBLIOGRAFÍA	64

«La historia de las mujeres es indispensable y básica para lograr la emancipación de la mujer».

Gerda Lerner, 1986.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todo el profesorado del Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad y, en especial, a mis tutoras, Esther y Yolanda, por su ayuda en la realización de este trabajo y por animarme a seguir investigando y participando en espacios formativos y de debate.

También quiero agradecer a mi familia: a mi madre, Cande; a mi padre, Pedro; y a mi hermana, Patricia, por su gran apoyo y confianza en mí. Y, por último, a mi amiga, Marlene, por ayudarme con las correcciones del inglés.

RESUMEN

La ideología de la prostitución se ha sustentado, a lo largo de la historia, en una serie de mitos que han formado parte de sociedades con una gran distancia geográfica y cronológica entre ellas. A través del análisis de la representación de los espacios de burdel, la prostitución callejera, los puteros, el proxenetismo, las enfermedades venéreas y las adicciones, se presenta, en este trabajo, un recorrido sociológico e histórico-artístico sobre el fenómeno de la prostitución con las obras de arte como fuente directa para entender cómo se han desarrollado los discursos en torno a este.

ABSTRACT

Throughout history, the ideology of prostitution has relied on a number of myths that belonged to societies with a great geographical and chronological distance among them. This study analyzes the representation of the brothel space, street prostitution, sex buyers, procuring, venereal diseases and addictions in order to depict a sociological and historical-artistic journey of prostitution, using works of art as a direct source to understand how discourse about this phenomenon has been developed.

PALABRAS CLAVES

Feminismo, prostitución, historia del arte, genio, burdel, alcahueta, sífilis, absenta, opio.

KEYWORDS

Feminism, prostitution, history of art, genius, brothel, bawd, syphilis, absinthe, opium.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo lleva por título «La representación de la prostitución en el arte» y pretende realizar un recorrido general a través de las concepciones que distintas sociedades han tenido, a lo largo de la historia, sobre el fenómeno de la prostitución, usando, para ello, las imágenes de las representaciones artísticas como fuentes históricas de cada momento y como difusoras de los mensajes mayoritarios en cada cultura. Sin pretender profundizar, de manera muy concreta, en todas y cada una de las etapas históricas de la humanidad, la investigación se centra, de manera más directa, en la búsqueda de los nexos de unión existentes entre culturas respecto a la concepción que tenían de la prostitución y el papel fundamental de esta en las sociedades patriarcales. Se

trata de realizar un discurso histórico coherente que arroje luz sobre la prostitución como institución patriarcal y los discursos legitimadores que la perpetúan hasta nuestros días.

Para ello, las obras artísticas son el elemento clave para materializar este recorrido histórico, no solo porque sirven para explicar los contextos históricos previamente estudiados, sino porque las propias obras nos amplían los conocimientos y el campo de investigación respecto a la información que se tiene de dichos contextos y los agentes implicados. Por otro lado, las imágenes influyen directamente en las sociedades y pueden ser herramientas de legitimación de determinados discursos.

A través de este trabajo se aspira a enriquecer el análisis feminista de la historia del arte con el fin de que este nos sirva, de manera rigurosa y metódica, para entender mejor, tanto la mentalidad de diferentes épocas y sociedades con respecto al papel social de la prostitución como la intencionalidad de los mensajes artísticos, en tanto estos son producto de la sociedad en la que se crean. Por ello resulta clave tratar de «elaborar vinculaciones entre la obra de arte y la sociedad donde esta surgió» (Dardel, 2015, p.259). Asimismo, el análisis artístico feminista de la prostitución y de las mujeres prostituidas implica un acercamiento, de manera transversal, hacia otros fenómenos y arquetipos relacionados con las mujeres en el arte, de manera que el análisis se imbrica en toda una red de conocimientos ya aportados por la investigación, a la vez que, puede generar, en el futuro, nuevas líneas de investigación que lo relacionen con nuevos fenómenos o productos culturales.

Por último, y en relación a lo mencionado anteriormente, este trabajo puede ayudar a comprender, de manera más exhaustiva, el cómo se ha llegado a la situación actual. En un contexto globalizado como el de hoy en día, donde el sistema prostitucional se ha convertido en una industria millonaria, que se nutre de redes de trata de mujeres, niñas y niños en todo el mundo, el análisis de los productos culturales contemporáneos (series, videoclips, redes sociales, etc) resulta clave para entender la legitimación generalizada, en muchos de los llamados países desarrollados y en los que existe una igualdad efectiva en términos legislativos, donde la legalización de este sistema criminal no solo se ve con buenos ojos, sino que ha llegado a ser aprobado legislativamente, en algunos casos. De esta manera, entender nuestro pasado y agudizar el análisis artístico, teniendo en cuenta la perspectiva feminista, nos sirve como sociedad para pensar nuestro presente de una manera más crítica y ser capaces así, de transformar la realidad hacia un horizonte de igualdad real entre mujeres y hombres en el futuro.

2. METODOLOGÍA, OBJETIVOS Y FASES DEL TRABAJO.

El análisis desarrollado, a lo largo de este trabajo, se sustenta en una metodología basada en la historia social del arte al entender, tal y como propuso el historiador Pierre Francastel en su obra, «*Sociología del arte*» (1970, p.8), que «el artista traduce, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive» lo que permite conocer mejor la sociedad del presente. Partiendo, además, de los planteamientos del historiador Peter Burke (2001, p.174), «las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos», permitiendo conocer, no solo la historia de los contextos de poder, sino también de las clases populares, es decir, la historia «desde abajo» (Dardel, 2015, p.260). Asimismo, es fundamental situar las imágenes dentro de un contexto histórico-social para entender las convenciones existentes en cada sociedad (Burke, 2001), de esta manera, se genera un proceso donde la imagen debe ser contextualizada, pero además la imagen ayuda a contextualizar. Sin embargo, esta vinculación del contexto con la obra que se hace a través de la historia social del arte, no evita que, a lo largo de todo el análisis, se tenga en cuenta el método iconográfico (Panofsky) para profundizar en los mensajes que las propias obras de arte pretendían expresar a través de los atributos y elementos propios de la representación arquetípica de las prostitutas y de sus contextos. De hecho, la clasificación, en diferentes temáticas, de las obras de arte analizadas se llevó a cabo teniendo en cuenta el análisis iconográfico de estas para así servir como fuente histórica de los fenómenos políticos, sociales y económicos de su época.

Además, es fundamental destacar que, al margen de los métodos en el estudio de la historia del arte ya mencionados, este trabajo se desarrolla bajo una perspectiva feminista. Si bien muchas de las críticas feministas de la historia del arte han incidido en la visibilización de las mujeres artistas, en este caso, el trabajo se centra en el análisis de la representación de las mujeres, concretamente de las mujeres prostituidas y sus contextos de vida. Este análisis sobre los arquetipos patriarcales referidos a las mujeres prostituidas en las obras artísticas parte, además, de una postura abolicionista sobre la prostitución al considerarse una de las mayores formas de violencia contra las mujeres y uno de los privilegios masculinos más arraigados dentro del sistema patriarcal, contando, para ello, con las aportaciones de teóricas feministas, dentro del ámbito de las Humanidades y Ciencias Sociales, como Ana de Miguel Álvarez y Esther Torrado

Martín-Palomo, siendo esta última tutora del trabajo. Las aportaciones conceptuales sobre el sistema prostitucional incorporadas en este trabajo se han basado en la consulta de artículos científicos sobre la materia, dentro del ámbito de las Ciencias Sociales.

El presente trabajo se ha desarrollado a lo largo de diferentes fases tanto de investigación como de elaboración. El primer acercamiento hacia este trabajo radicó en una búsqueda exhaustiva de bibliografía relacionada con el tema, a través de plataformas de búsqueda de bibliografía académica como *Google Scholar*, *Academia.edu*, *Dialnet* o *Researchgate*, entre otras. Esta bibliografía fue organizada según categorías que, posteriormente, ayudarían a la elaboración de la estructura del trabajo. Una de las fuentes bibliográficas que más ha influido a la hora de estructurar los apartados y las temáticas a tratar es la de Yolanda Peralta Sierra (2010) que, además, ha cotutorizado este trabajo.

En segundo lugar, una vez diseñada la estructura general del trabajo y los objetivos planteados en este, se llevó a cabo una labor de investigación de obras de arte relacionadas con el fenómeno de la prostitución a lo largo de diferentes etapas históricas. Para ello, se ha llevado a cabo la clasificación de 207 obras de arte en fichas técnicas individualizadas, de las cuales se han utilizado 49 obras de arte, en 46 figuras, para conformar el cuerpo del trabajo. Cada ficha técnica incluye una imagen de la obra acompañada de su título, autor, año de realización, procedencia, técnica artística y movimiento artístico en el que se encuadra la obra, así como un pequeño apartado relativo al contexto histórico. Además, se añade la fuente donde se ha encontrado la obra en cuestión. Cabe destacar que, aunque no se han utilizado, por cuestiones pragmáticas, la totalidad de las obras analizadas, el proceso de trabajo con una muestra tan amplia ayudó a desarrollar un análisis en mayor profundidad ya que «el testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual» (Burke, 2001, p.176).

A partir de las fichas técnicas de las obras de arte se llevó a cabo en tercer lugar una clasificación por categorías de análisis con el fin de realizar un análisis de la representación de la prostitución por temáticas. Los ítems de clasificación son: *burdel*, *puteros*, *proxenetas*, *prostitución callejera*, *sífilis* y *adicciones*. Se puede comprobar que estos ítems coinciden con las temáticas de análisis de este trabajo, de manera que resultase más fácil poder elaborar un discurso a través de imágenes relacionadas con este.

La cuarta fase se corresponde con la elaboración, propiamente dicha, del trabajo a través de su redacción. En un primer lugar, se desarrolló el estado de la cuestión donde

se explica cual ha sido la concepción histórica de la prostitución de manera generalizada con el fin de encontrar los nexos de unión en su legitimación. Además, se plantean las principales ideas que aportan los análisis feministas de la historia del arte surgidos a partir del siglo XX. A continuación, se elabora el análisis discursivo de las temáticas trabajadas a través de la observación de las imágenes relacionadas con el fin de plantear una disertación reflexiva que explique la realidad social de la prostitución a través de las representaciones artísticas.

Por último, en la quinta fase, se elaboran las conclusiones generales del trabajo de manera que se sinteticen las ideas fuerza surgidas del análisis planteado.

2.1. Finalidad y objetivos.

La finalidad del trabajo presentado consiste en realizar un recorrido histórico general por el fenómeno de la prostitución, utilizando las imágenes artísticas como fuente histórica y reflejo del pensamiento de su época.

Para ello, se llevará a cabo un análisis de obras artísticas que han representado el fenómeno de la prostitución, teniendo en cuenta diferentes aspectos relacionados con este con el fin de enlazar los planteamientos filosóficos, políticos o legislativos que se planteaban en diferentes etapas históricas y su reflejo en las representaciones artísticas de cada momento. El trabajo presenta un objetivo general, así como cuatro objetivos específicos que se detallan a continuación:

Objetivo General:

- Realizar un acercamiento histórico hacia el fenómeno de la prostitución a través de las representaciones artísticas de diferentes épocas.

Objetivos Específicos:

- Relacionar las concepciones que diferentes sociedades han tenido acerca de la prostitución a lo largo de la historia.
- Indagar sobre las desigualdades de género planteadas por la teoría feminista del arte.
- Clasificar y analizar las representaciones artísticas para llevar a cabo un análisis social e iconográfico de la representación de la prostitución en el arte.
- Analizar los fenómenos de legitimación de la prostitución a través del arte.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. La legitimación histórica de la prostitución.

Por lo general, cuando se habla de prostitución a lo largo de la historia de la humanidad se suele hacer de una manera aséptica y descriptiva. Seguramente, si la mayoría de la población tuviera que definir qué es la prostitución diría que se trata de un intercambio económico entre dos personas, donde una paga y otra ofrece sexo y probablemente iría acompañado del manido eslogan que afirma que es el oficio más antiguo del mundo. Esa idea de «tradición inevitable» (De Miguel, 2012, p.9) y de mero intercambio económico entre personas desenfoca una de las características fundamentales de la prostitución: que son los hombres quienes pagan y las mujeres quienes son compradas (De Miguel, 2012).

El análisis feminista, desde diferentes disciplinas de estudio, pone el foco en la demanda al entender la variable sexo como elemento clave para comprender la prostitución como una institución ligada a los orígenes de las sociedades patriarcales, es decir, aquellas que comienzan a regular y controlar la sexualidad de las mujeres (Lerner, 1986). Es lo que Carole Pateman denominará como «*El contrato sexual*» (1988) y que proporciona a los hombres, considerados sujetos, el derecho a la propiedad de las mujeres, consideradas objetos, es decir cuerpos destinados al matrimonio o a la prostitución. La investigación histórica debe tener en cuenta estos análisis porque si no, no es posible profundizar de manera rigurosa en el devenir diacrónico de la prostitución como institución social y sistema de explotación sexual de las mujeres. Sin un análisis histórico riguroso del sistema prostitucional no sería posible entender otros pilares propios del patriarcado como el control patrilineal de la descendencia, el matrimonio, la familia, la división sexual del trabajo o el velo (Lerner, 1986).

Desde la Antigüedad la prostitución y su regulación han sido objeto de debate para los Estados. Ya en el siglo XVIII a.n.e. en el *Código de Hammurabi* babilónico, en la Antigua Mesopotamia, se recogen los primeros registros legislativos referentes a la regulación de la prostitución (Fayanas, 2021). Si bien es cierto que es común asociar este periodo histórico al desarrollo de una prostitución de tipo sagrada, la prostitución comercial era una realidad, ligada, además a la «esclavización de mujeres y [...] la consolidación y formación de clases» (Lerner, 1986, p.215). Con la institucionalización de la esclavitud, en las sociedades de la Antigüedad, proliferan los burdeles, en donde los

propietarios explotaban sexualmente a sus esclavas (Lerner, 1986), y comienza, entonces, la regulación estatal de la prostitución y a entenderse esta como un servicio necesario por el bien social.

En el s.II, Ateneo de Náucratis escribió en su obra el «Banquete de los eruditos» unas palabras en referencia a Solón, un político griego del siglo VI a.n.e. que, según algunas investigaciones, se cree que reguló la prostitución estableciendo en Atenas burdeles públicos a través de las conocidas como «Leyes de Digesto» (Rivas, s.f.). Estas son las palabras de Ateneo sobre Solón:

«Tú, Solón, tú que has hecho una ley de utilidad pública, por lo que, primero, se dice, comprendida por ti la necesidad de esta institución democrática y bienhechora, ¡Zeus, sé mi testigo! Es importante que diga esto. Nuestra ciudad rebosa de pobres chicos a los que la naturaleza obliga duramente, que se perderían por caminos nefastos: para ellos, has comprado, y después instalado en diversos lugares, a chicas muy bien equipadas y dispuestas. (...) Precio: un óbolo; ¡permíteles hacer! ¡Nada de cursilerías! Las tendrás por tu dinero, como tú quieras y de la manera que tú quieras (...).»

Al margen de las cuestiones que puedan surgir respecto a la veracidad histórica de esta referencia a Solón por parte de Ateneo, tantos siglos después, resulta interesante analizar ese fragmento que versa lo siguiente: «Nuestra ciudad rebosa de pobres chicos a los que la naturaleza obliga duramente, que se perderían por caminos nefastos...», en donde se hace alusión directa a un mandato natural respecto a la insaciabilidad de la sexualidad de los varones y la función social de la prostitución. Mil años después, en el siglo XIII, Tolomeo de Lucca escribía las siguientes palabras en relación a San Agustín (citado en Ponferrada, 2008, p.166):

«De aquí lo que dice San Agustín: que las prostitutas hacen en el mundo el papel de las sentinas en el mar o las cloacas en el palacio: quita las sentinas en el mar o las cloacas en el palacio y llenarás de hedor el palacio (o el barco): quita las prostitutas del mundo y lo llenarás de sodomía».

La función social de la prostitución vuelve a ser reivindicada en estas palabras con el fin de evitar aquellos «camino nefastos» de los que hablaba Ateneo, pero, en este caso, en plena Edad Media, en una sociedad profundamente cristiana. Estas referencias literarias vienen a reflejar de manera muy clara lo que Ana de Miguel (2012) ha denominado como ideología de la prostitución.

La ideología de la prostitución, según De Miguel (2012) y Torrado (2018), sustenta, como punto de partida, que los hombres poseen un deseo sexual irrefrenable e insaciable y, por tanto, se considera a este deseo sexual masculino como una necesidad que debe ser satisfecha mediante un mercado de mujeres a su disposición. Este planteamiento se puede observar claramente en el primer fragmento referido con anterioridad en relación con Solón y la legislación de los burdeles públicos en la Antigua Grecia.

En segundo lugar, la ideología de la prostitución que describe De Miguel es elástica y consigue legitimarse «desde posturas conservadoras, como liberales y progresistas» (De Miguel, 2012, p.12). En este caso, la autora hace referencia a ideologías contemporáneas, sin embargo, se puede observar esa elasticidad, no solo desde el punto de vista de las concepciones ideológicas actuales, sino en la conformación de la mentalidad respecto a la prostitución de sociedades muy diferentes y con muchísima distancia diacrónica entre ellas. Se trata de una ideología que se sustenta bajo mitos del pasado y perdura hasta la actualidad, adaptándose a las realidades diversas del presente (Torrado, 2018).

Por último, una de las características de la ideología de la prostitución, según Ana de Miguel (2012) es su tolerancia hacia esta. Si bien las sociedades por lo general no la consideran como algo bueno en sí misma, sí se ha legitimado a través de lo que hoy conocemos como el principio del «mal menor». Esto se sustenta sobre la idea de la doble moral sexual en la que la sexualidad de las mujeres debe ser controlada, con el fin de mantener su virginidad hasta el matrimonio, mientras que la sexualidad masculina debe ser activa antes del matrimonio como signo de virilidad, (De Miguel, 2012). Por ello, se hace una división entre mujeres buenas y privadas y mujeres malas y públicas. Esta es una de las razones de la estigmatización de las mujeres prostituidas «desenfocando para siempre al hombre que demandaba la prostitución» (Oliva, 2018, p.247). Además, la propia Iglesia defendía este planteamiento del «mal menor» ya que, gracias a la

prostitución, se evitaban «pecados más graves» (Cuadrada, 2015, p.12), tal y como aseveraba San Agustín, según las palabras de Tolomeo de Lucca, anteriormente citadas.

En definitiva, la prostitución es una de las dos caras de la moneda del control de los Estados sobre la sexualidad de las mujeres. Por un lado, las mujeres destinadas al matrimonio cuya virginidad se convierte en «baza económica para su familia» (Lerner, 1986, p.215) y, por otro lado, las prostitutas, mujeres públicas, cuya función es satisfacer la voraz sexualidad masculina (De Miguel, 2014). Por ello, se vuelve fundamental distinguir a las primeras, las mujeres consideradas respetables, de las segundas, aquellas que no lo son (Lerner, 1986). Desde la institucionalización del velo para cubrir y ocultar a ojos de los varones a las mujeres respetables en la sociedad asiria (Lerner, 1986), hasta las medias y los tacones como símbolos de la mujer prostituida en las sociedades industriales del siglo XIX; la clasificación de las mujeres en dos clases y la atribución de elementos de distinción entre ellas será una constante a lo largo de la historia y, además, serán utilizados como elementos iconográficos para la representación artística de las mujeres.

3.2. Un acercamiento a la crítica artística feminista.

Los análisis feministas de la historia del arte, a partir de los años 70, han puesto el foco en dos cuestiones claves. Por un lado, la inexistencia de grandes mujeres artistas en la historiografía del arte y, por otro lado, de qué manera se han representado a las mujeres en las obras artísticas a lo largo de la historia. Es decir, por una parte se plantea el cuestionamiento de la inexistencia de las mujeres como sujetos creadores de arte, mientras que por otra, se hace un análisis de los arquetipos femeninos que presentan a las mujeres como objetos de la representación artística.

En 1971 Linda Nochlin publicó un artículo en la revista *Art News* titulado «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» (Mayayo, 2003), en el que la autora rebatía la idea de la incapacidad de aspirar a la grandeza artística por parte de las mujeres (Nochlin, 1971). Este artículo está considerado el «texto fundacional de la crítica artística feminista» (Mayayo, 2003, p.21) y pone sobre la mesa el debate sobre la ausencia de grandes referentes femeninos en el mundo del arte, es decir, la inexistencia de las mujeres como sujetos creadores de arte.

Nochlin destaca que una de las principales problemáticas relacionadas con esta cuestión es la limitación de las mujeres para acceder a las enseñanzas artísticas y más concretamente a las clases de dibujo de desnudo al natural. Las mujeres han tenido históricamente prohibido el estudio del cuerpo desnudo, no solo del masculino, sino también del femenino, lo que ha implicado su exclusión de la práctica de los géneros artísticos más valorados como la pintura histórica o la pintura mitológica, relegándolas a géneros menores como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta, dándose así una división o jerarquización sexual de los géneros artísticos (Mayayo, 2003). Por otro lado, Nochlin no solo pretende explicar «una historia de las condiciones sociales de producción artística de las mujeres» (Mayayo, 2003, p.45) por la que estas han visto limitada su participación en la historia del arte, sino que desmiente la afirmación sobre la inexistencia de grandes mujeres artistas en sus épocas correspondientes. Muchas son las artistas que en sus contextos sociales alcanzaron reconocimiento y éxito, sin embargo fue en el siglo XIX, con el surgimiento de la historiografía, cuando estas acaban siendo obviadas y «silenciadas de la literatura histórico-artística y en los grandes museos y exposiciones» (Mayayo, 2003, p.25). Este silenciamiento intencional, por parte de la historiografía, es lo que lleva tanto a Linda Nochlin como a Ann Sutherland Harris a organizar, como comisarias, una exposición, en 1976, titulada «*Women Artists: 1550-1950*» (de la Villa, 2020), con el objetivo de poner en valor el legado de numerosas artistas de excelente calidad (Mayayo, 2003). El catálogo de esta exposición influiría en el ensayo de Whitney Chadwick titulado «Mujer, arte y sociedad», otro de los textos de referencia dentro de la historia del arte feminista (de la Villa, 2020).

En 1985 la lucha por la visibilidad de las mujeres en el arte llevó a un grupo de activistas, ataviadas con máscaras de gorilas, a manifestarse en las afueras del MoMA de Nueva York para denunciar la escasa representación de mujeres artistas (García, 2008). Eran las «*Guerrilla Girls*». A partir de aquí, el colectivo comenzó a pegar carteles por las calles del Soho de Nueva York (García, 2008), en los que lanzaban esta pregunta a la ciudadanía: «¿*Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Metropolitan?*» (Mayayo, 2003). De esta manera, estas artistas activistas pretendían evidenciar las diferencias entre el escaso número de mujeres artistas en relación con la gran cantidad de desnudos femeninos representados en las obras de arte. Es decir, mientras que la categoría de sujeto es negada para las mujeres artistas su participación en la historia del arte queda relegada a la consideración de objeto.

El tema de la representación artística de las mujeres en el arte es algo que también analizó Nochlin en su ensayo «*Mujeres, arte y poder*» (Mayayo, 2003). El arte ha formado parte de la creación de arquetipos femeninos sumamente estereotipados que responden a la anteriormente mencionada contraposición entre la idea de mujer respetable y privada, frente a la de mujer malvada y pública. La carga ideológica que las imágenes de las mujeres incorporan como reflejo de las formas de pensar de la sociedad queda bien reflejada en estas palabras de Nochlin (citado en Mayayo, 2003, p.139):

«Las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, algunos artistas más que otros, sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra [...] Se trata de prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política. Todas estas nociones, compartidas, en mayor o menor grado, por la mayor parte de la población hasta nuestros días constituyen una especie de subtexto (es decir, de texto oculto) que se oculta detrás de casi todas las imágenes de mujeres».

La idea de superioridad de los hombres sobre las mujeres, que menciona Nochlin, adquiere importancia desde finales del s. XVIII y durante todo el s. XIX cuando se utiliza la ciencia para legitimar planteamientos de carácter ideológico que defienden una inferioridad de las mujeres (Val, 2001). Cabe destacar que la Ilustración negó la categoría de ciudadanas a las mujeres y la ciencia se utilizó para justificar este hecho.

Este planteamiento sobre la inferioridad intelectual de las mujeres tuvo gran importancia durante el siglo XIX, ya que amplía el arquetipo de mujer buena y pura, que hasta entonces lo habían encarnado santas y vírgenes, y lo enriquece con un nuevo perfil de mujer, el «ángel del hogar», que representa a la virtuosa esposa y abnegada madre relegada al ámbito privado y familiar (Vives, 2006). En contraposición, los arquetipos femeninos relativos a las malas mujeres, durante este siglo, serán la *femme fatale*, la prostituta, la celestina y la lesbiana (Val, 2001).

3.2.1. Arquetipos femeninos en la historia del arte.

El análisis y la revisión de la imagen de la mujer en la historia del arte es uno de los principales objetivos de la teoría crítica feminista surgida a partir de los años 70 del s. XX (Mayayo, 2003). Como ya se ha explicado, estas imágenes solían representar arquetipos femeninos según la época y el contexto, pero, por lo general, responden a un «mecanismo de regulación de las conductas mediante el cual se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles que deben representar (virgen, madre, amante esposa...) y aquellos que deben, a toda costa, rechazar (prostituta, bruja, mujer fatal...)» (Mayayo, 2003, p.138).

Resulta importante destacar que estos arquetipos contrapuestos no implican que no existiesen otras imágenes de las mujeres que las mostraran participando de la guerra, como atestiguan las cerámicas áticas, o realizando tareas de la vida cotidiana en el ámbito público como mujeres mercaderes, vendiendo pan o pescado, cosiendo en las tiendas de los sastres, atendiendo a los enfermos, incluso, leyendo o trabajando como copistas, tal y como reflejan muchas representaciones de la Baja Edad Media, por poner algunos ejemplos (Mayayo, 2003). Sin embargo, la división de la mujer en dos tipos (las honorables de las que no lo son) es una constante a lo largo de la historia y que, como bien explica Lerner (1986), sirve para marcar distinciones en las sociedades patriarcales, y reconocer a las mujeres que son propiedad de un solo hombre (padre o marido) de las que son propiedad pública. El arte como reflejo de cada época mostrará estas distinciones a través de los arquetipos femeninos y sus atributos.

El mundo iconográfico cristiano, cuya influencia ha sido determinante en la cultura occidental hasta nuestros días, ha tenido muy claro ese enfrentamiento entre esos dos arquetipos de mujer que representan el pecado y la virtud, a través de los personajes de Eva y María. La Virgen María no es solo que represente la virtud, es que «representa una propuesta inimitable, en la medida en que su imagen niega ante todo el cuerpo de la mujer y sus funciones» (Mayayo, 2003, p.143) al ser capaz de gestar y dar a luz sin coito previo. Esto, en consecuencia, convierte a todas las mujeres en pecadoras porque nunca serán capaces de imitar ese inalcanzable hito, engendrar sin pecado concebido, por tanto, convierte a la totalidad de las mujeres en la encarnación de Eva. Por su parte, Eva representa el pecado y el peligro, pero no hacia las mujeres, sino hacia los hombres. Aludiendo a las palabras de De Miguel (2012), sobre la incapacidad de los hombres de

controlar sus instintos, estos ven en las mujeres, como sucesoras de Eva, la herramienta del pecado. Según palabras de Frugoni (1990, citado en Mayayo, 2003, p.143):

«El mensaje que la Iglesia transmite a los fieles y que alimenta su imaginario [...] es un mensaje de profunda diversidad en el tratamiento de los varones y de las mujeres: los primeros son pecadores debido al uso excesivo de sus capacidades e iniciativas o porque son incapaces de controlar impulsos y sentimientos; en cambio, las últimas no deben esforzarse en nada, porque su cuerpo mismo las empuja inexorablemente a la transgresión, no son un sujeto pecador, sino un modo de pecar ofrecido al hombre».

Es decir, la Iglesia no concibe a las mujeres como sujetos, aunque fuesen sujetos del pecado, sino que las sigue cosificando al considerarlas como el objeto de tentación ofrecido a los hombres. Esta es la concepción general que se ha tenido de la prostituta, a lo largo de la historia, no solo como objetos que ofrecen a los hombres saciar sus incontenibles y primarios impulsos, sino como herramientas que tientan a los hombres a caer profundamente en esos impulsos. De esta manera, la culpabilidad siempre recae en ellas y no en ellos, quienes se muestran como víctimas del pecado al que son tentados por las mujeres, cuyos cuerpos simbolizan «la maldad e infernabilidad» (Oliva, 2018, p.247).

El arquetipo femenino de la prostituta en el arte ha tenido diferentes formas de representación, en función de la intencionalidad del artista o de la corriente en la que está inserto. Si bien, por un lado, existen imágenes de carácter moralizante que nos presentan a las mujeres prostituidas como el mal del que los hombres deben huir, son muchísimas las representaciones que muestran a las prostitutas como objetos para ser observados.

Como ya se ha explicado, anteriormente, una de las principales características en la Antigüedad para distinguir a una mujer prostituida era la ausencia de velo (Lerner, 1986), por lo que el cabello suelto y a la vista se ha asociado siempre a ese grupo de mujeres públicas. Ya en el siglo XIX, la representación de mujeres de larga cabellera, comúnmente de color pelirrojo, será una de las principales características iconográficas de la prostituta en las obras de arte. Y es que, durante el siglo XIX, se establece una iconografía clara de la mujer prostituida en las representaciones artísticas debido al gran incremento de la prostitución en las ciudades en contextos de industrialización (Ausas i Call, 2017). La ciudad y la prostituta serán, por tanto, indisolubles, muy a menudo, en las

obras de los artistas del momento quienes, durante el siglo XIX, explotaron la figura de la prostituta en sus obras de arte, algunas veces representada «como víctima de la sociedad y otras como “mujer fatal”» (Val, 2001, p.367).

3.2.2. El mito del artista-genio y la vida bohemia.

Cuando se habla de la representación de los arquetipos femeninos en el arte es clave destacar la influencia que el contexto de su época tiene sobre estos, sin embargo, no podemos obviar que esas obras han sido realizadas por artistas, en su mayoría hombres, y algunos de ellos muy célebres en la historia del arte. Es importante destacar esto porque, de la misma manera que, desde el análisis abolicionista del sistema prostitucional se pretende poner el foco en los consumidores; en la representación artística de la prostitución es clave tener en cuenta quiénes son los que pintan a las mujeres prostituidas y el porqué. Y para poder hacer este análisis es esencial profundizar en el concepto de «Genio».

La historiografía del arte se ha construido sobre la idea del «gran artista dotado desde la cuna, a la manera divina, de una misteriosa esencia [...] llamada genio o talento» (Nochlin, 197, p.286) y, «junto a él, la obra maestra» (Mayayo, 2003, p.62). Sin ir más lejos, los inicios de la historiografía del arte tienen como punto de partida el método biográfico, impulsado por Giorgio Vasari, en 1550, a través de la publicación de su célebre obra «*Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue a la actualidad*», de esta manera, «el proceso de mitificación del artista tomará cuerpo a la par que crece el interés histórico hacia su biografía individual» (López, 2010, p.2). La crítica artística feminista pone en cuestión la idea de genio y destaca que se trata de una «categoría cargada de contenidos de género» (Mayayo, 2003, p.66), tal y como explican Parker y Pollock en su libro «*Old Mistresses*». Lo que estas autoras tratan de explicar es que no existen mujeres a las que se considere genios y que, por tanto, la creación artística se encuentra íntimamente relacionada con la masculinidad, algo que se afianzará, sobre todo, en el Romanticismo (Mayayo, 2003).

El Romanticismo es un movimiento cultural que surge como reacción a la razón ilustrada, evocando los sentimientos a través de la subjetividad y el individuo, así que será el caldo de cultivo perfecto para la exaltación del genio. Es así como se consolida la

idea del artista saturnino caracterizado por su excentricidad, melancolía, originalidad y exotismo (Mayayo, 2003). Se trata también de una ruptura de la idea del artista como trabajador, en un contexto de Revolución Industrial, hacia un espíritu libre dotado de autonomía artística (López, 2010).

Es interesante destacar cómo el Romanticismo adquiere como señas de identidad, características que, tradicionalmente, se han asociado a la feminidad, como la intuición, la imaginación o las emociones y, sin embargo, excluye a las mujeres de la categoría de genios (Mayayo, 2003). Entonces, ¿cómo se explica que, si las cualidades propias de la feminidad son las que caracterizan, en este momento, a los grandes artistas, las mujeres sigan siendo excluidas de la categoría de genios? La respuesta a esta pregunta se puede encontrar en las palabras que Rousseau escribe en su *«Carta a Mr d'Alembert»* (1758 citado en Mayayo, 2003, p.70):

«Las mujeres, en general, carecen de sensibilidad artística [...] y de genio. Pueden adquirir cualquier tipo de conocimiento trabajando con tesón. Pero el fuego celestial que hace arder el alma, la inspiración que consume y que devora [...], todos esos éxtasis sublimes que se esconden en el fondo del corazón brillan por su ausencia en los escritos de las mujeres. Sus creaciones son tan frías y hermosas como ellas; tienen demasiado ingenio pero les falta alma; son cien veces más razonables que apasionadas».

Será la filósofa Christine Battersby, en su obra *«Gender and genius. Towards a feminist aesthetics»*, quien explique que se instaura, por tanto, un cambio de paradigma estableciéndose una inversión de roles, tal y como vemos en las palabras de Rousseau (Mayayo, 2003), con el fin de seguir privando a las mujeres del acceso a la creación de conocimiento. Resulta muy interesante observar la evolución del género como categoría de opresión para que, en función de la época, las mujeres pasen de ser consideradas unos seres excesivamente emocionales e irracionales a unos seres tan racionales que carecen de sensibilidad artística. Es por esto que «si la ideología del Romanticismo ha sido tan dañina, no es porque desdeñase la feminidad, sino porque despreciaba a las mujeres» (Mayayo, 2003, p.71).

En el siglo XIX, surge también otro arquetipo, muy asociado al de genio romántico, que es el de artista bohemio. El bohemio coincide en ese carácter saturnino

del genio romántico al encarnar «los más oscuros aspectos de la alienación; el sufrimiento, el masoquismo, el dolor, la angustia, la enfermedad [...], lo absurdo, raro, peculiar, loco, fantástico, excéntrico [...], etc» (López, 2010, p.6). Sin embargo, se opone al genio heroico propio del Romanticismo para construir a un «genio sensible y débil de voluntad» (López, 2010, p.6) que, además, no es solitario como el primero, sino que es capaz de desarrollar complejas relaciones amorosas. Surge este nuevo mito, en torno a la figura del artista, que vive una «vida bohemia» de libertad, independencia y rebeldía antiburguesa, así como de absoluta comunión masculina (Luengo, 2007). Las mujeres son excluidas de estos espacios de masculinidad, excepto si se trataba de mujeres prostitutas que «contribuían a exacerbar el desenfreno de vicios y placeres oriundos del arrabal que supuestamente a estos caballeros les concedía el distintivo de bohemios» (Luengo, 2007, p.28).

En conclusión, es a partir de aquí cuando la literatura y el cine comienzan a difundir esa idea del mito del artista viril y mujeriego que busca la inspiración en la belleza femenina y con un carácter tosco y agresivo fruto de su excesiva impulsividad (López, 2010). De hecho, es este mito el que Kate Millet desmonta en su obra «*Política Sexual*» cuando hace un análisis de la obra de Henry Miller, uno de los más paradigmáticos portavoces de la revolución sexual. «El protagonista tipo de las novelas de Miller, su alter ego, es un varón depredador sexual pero ¡ojo! también un maravilloso canalla, artista y bohemio, antiburgués» (Favaro y De Miguel, 2016, p.5) y es esta imagen del artista que frecuenta los burdeles y los cafés y que ve en las mujeres una herramienta de inspiración y un objeto de placer, pero en ningún caso a un sujeto creador, la que se ha perpetuado hasta día de hoy.

4. ANÁLISIS SOCIAL E ICONOGRÁFICO DE LA PROSTITUCIÓN EN EL ARTE.

4.1. El burdel como espacio de representación.

El principal espacio de la prostitución ha sido siempre el burdel. Si bien es cierto, no ha sido el único, desde luego, ha sido el espacio a través del que el poder ha regulado la prostitución a lo largo de diferentes épocas históricas. Es el lugar de mayor control sobre las mujeres prostituidas para su explotación y el espacio de privilegio masculino (Folguera, 2016), por excelencia, hasta el día de hoy. En la actualidad, son muchos los espacios, tradicionalmente dominados por los varones, en donde las mujeres han ocupado relevancia y poder como sujetos, sin embargo, el burdel sigue siendo el espacio privilegiado de sociabilidad masculina en donde las mujeres que lo ocupan son, sin excepción, reducidas a la categoría de objetos para la explotación sexual. Los burdeles están definidos por una jerarquía de poder que somete a las mujeres al poder que ejercen los varones, no solo como varones, sino también como «clientes» (Torrado y González, 2014, Folguera, 2016).

El poder ha tenido mucho que ver en la creación y regulación de los burdeles a lo largo de toda la historia. Ya en el siglo XVIII a.n.e. en la sociedad babilónica, se pueden encontrar registros de leyes que regulaban la prostitución sagrada a través del *Código de Hammurabi* (Fayanas, 2021). La prostitución sagrada es bastante común en el desarrollo de muchas culturas como, por ejemplo, la sumeria y la fenicia en honor a las diosas, Ishtar y Astarté, respectivamente (Fayanas, 2021). Sin embargo, en ocasiones, se ha llevado a cabo un análisis algo idealizado de estas culturas asociándolas a la prostitución sagrada (Montalbán, 2021), como si no existiese una prostitución comercial ampliamente generalizada, al margen de los ámbitos religiosos.

Tal y como ya se ha mencionado anteriormente, a través de las palabras de Ateneo de Náucratis, en la Atenas clásica, en época de Solón, existían burdeles públicos gestionados por el Estado. Las mujeres prostituidas que habitaban estos espacios eran clasificadas en tres categorías, según el estatus de los puteros: las *pornai* (también conocidas como *dicteriades*), las *auletrides* y las *hetairas* (Rivas, s.f.). Las *pornai* o *dicteriades* eran prostitutas consideradas de tercera categoría que, generalmente, vivían en condiciones muy precarias y solían ser esclavas compradas por proxenetas con el fin

de explotarlas sexualmente (Rivas, s.f). Las *auletrides*, por su parte, eran bailarinas, cantantes, flautistas... que acudían a fiestas, por lo que solían salir de los burdeles para ejercer la prostitución en orgías privadas. Estas, también, solían ser esclavas vendidas por sus familias, muchas veces desde niñas, a un proxeneta (Rivas, s.f). Y, por último, las *hetairas* (Fig. 1), prostitutas de lujo destinadas a las clases altas y que disponían de mayor autonomía y libertad que las demás (Rivas, s.f). Estas últimas son, probablemente, las más conocidas en la actualidad y habría que plantearse si el hecho de que esto sea así, responde a los mismos mecanismos de *glamourización* del sistema prostitucional que existen actualmente, donde, aunque la mayoría de la prostitución esté íntimamente ligada a la trata y a la pobreza, se vende, de cara a la sociedad a través de los productos culturales, esa idea de la prostituta autónoma que elige a sus clientes y gana mucho dinero.



Fig. 1: Hetaira y asistentes a banquetes, sentados en una banquetta, c.25 a.n.e. Museo del Louvre, París. (Terracota de Mirina). Fuente: Wikimedia Commons

En la Antigua Roma, la prostitución estaba ampliamente normalizada y legalizada. (Fayanas, 2021). Hay que tener en cuenta que, además, la esclavitud «estaba institucionalizada» (Montalbán, s.f.) por lo que la compra y venta de mujeres para la explotación sexual en Roma era la norma, además de un negocio muy lucrativo. Un caso paradigmático es, sin duda, Pompeya, ciudad que, debido a la erupción del Vesubio, en el año 79 d.n.e., conserva muchos restos arqueológicos en excelente estado, por lo que se puede ver con detalle el lugar que ocupaba su enorme lupanar en el espacio urbano y

adentrarse en su interior. Las paredes del lupanar de Pompeya representaban escenas eróticas, a modo de pornografía, tanto en las zonas comunes como en los cubículos privados dispuestos cada uno con una cama tallada en piedra (Fig. 2).

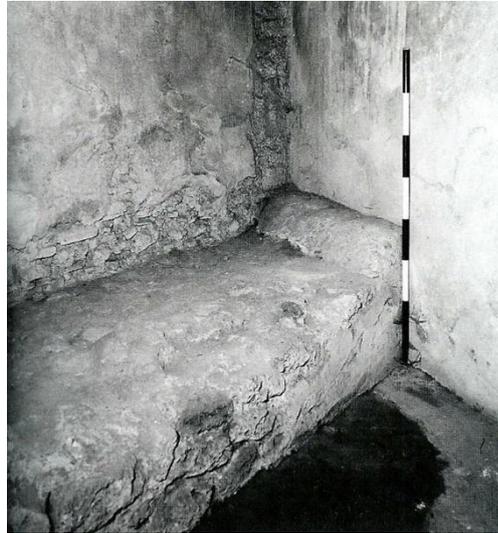


Fig. 2: Habitación con cama tallada en el lupanar de Pompeya. Fuente: Wikimedia Commons

Pero Pompeya, que recibe el nombre de «ciudad del vicio y del pecado», no se trata de un caso especial, la prostitución se encontraba extendida a lo largo y ancho de todo el imperio (Montalbán, s.f.). Al igual que en la Antigua Grecia, la prostitución tenía una función social en tanto en cuanto, permitía a los varones dar rienda suelta a las fantasías que no podían realizar con sus esposas, al encontrarse limitadas las prácticas sexuales dentro del matrimonio (Montalbán, s.f.). De esta manera, se observa cómo se establece esa división entre mujeres privadas y mujeres públicas, así como, se justificaba la explotación sexual en pro de un bien social al satisfacer las necesidades de los hombres.

Mil años después, en pleno contexto medieval europeo, las sociedades cristianas se encuentran inmersas en un contexto ideológico muy diferente. A pesar de que en esta época la moral cristiana entendía el sexo como un pecado de la carne, la Iglesia defendía la función social de la prostitución, justificándola bajo la idea del «mal menor», para así proteger a las mujeres honradas de las violaciones de los hombres, ya que se seguía sosteniendo el planteamiento sobre la incapacidad de los hombres de controlar su deseo (Villatoro, 2020). Tanto es así, que, en el siglo XIV, con el objetivo de evitar el ejercicio de la prostitución en la vía pública, el rey Jaime II ordena el establecimiento de un burdel

en la ciudad de Valencia, que llegó a ser considerado como el más grande de Europa, albergando a más de un centenar de prostitutas (Villatoro, 2020). Este lugar estuvo abierto a lo largo de tres siglos, desde principios del siglo XIV hasta 1651, cuando Felipe IV ordena el cierre de las mancebías (Villatoro, 2020).



Fig. 3: Gárgola de una prostituta en la Catedral de Valencia. Fuente: Diario Valencia Plaza

Según explica Villatoro (2020), el burdel de Valencia abría todo el año, excepto en Semana Santa, y era mucho más que un mero edificio. Se trataba de un entramado urbano interno de calles, casas y hostales. Los hosteleros ejercían como proxenetas alquilando habitaciones a las mujeres prostituidas con las cuales estipulaban el sueldo. Además, ejercían de prestamistas para que estas se compraran joyas y vestidos para así atraer a más clientes, lo que implicaba que, finalmente, las mujeres acabaran debiendo grandes cantidades de dinero, por lo que les resultaba prácticamente imposible abandonar la prostitución. Una realidad que, desgraciadamente, sigue siendo bastante habitual, más de 500 años después, en cualquier club de carretera actual.

Hoy por hoy, se conservan algunas referencias al burdel en el patrimonio valenciano. Un ejemplo de ello es la gárgola de una prostituta enseñando los pechos (Fig. 3), en la Catedral de Valencia (Aimeur, 2014) que muestra la ambigüedad de la Iglesia respecto a este fenómeno, donde, por un lado, entiende la prostitución como un «mal necesario», pero, por otro lado, estigmatiza a las mujeres prostituidas al representarlas como gárgolas, un tipo de escultura que suele simbolizar a seres grotescos, demonios y animales terroríficos. De este modo, al representar a las prostitutas como tal se les está

atribuyendo esa relación con el mal y el pecado y se reincide en la idea de los hombres como víctimas de las mujeres, al ser estos incapaces de controlar sus impulsos.

La pintura holandesa del siglo XVII desarrolló todo un género dedicado a las escenas de burdel donde mujeres jóvenes y hermosas se muestran alegres, impacientes y felices en medio del jolgorio, la abundante comida y la música (van der Pol, 2010). Estas obras, que alcanzaron gran popularidad en su época (Peralta, 2010), representan a las mujeres prostituidas agasajando al putero, mientras «la alcahueta», es decir, la proxeneta le interpela para que le pague.



Fig. 4: Hendrick Gerritsz. Pot. Feliz compañía en un burdel, ca.1630. Óleo sobre tabla. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya. Fuente: Wikimedia Commons

Si bien es cierto que la república protestante holandesa criminalizó la prostitución en el siglo XVI, debido a una feroz epidemia de sífilis que se extendió por Europa, esta se expandió enormemente en la ciudad portuaria de Ámsterdam, debido a su enorme crecimiento, durante el siglo XVII (van der Pol, 2010). Por lo general, las mujeres prostituidas, en este contexto holandés, eran mujeres de clases bajas cuyos empleos no les permitían subsistir, sin embargo, imitaban las vestimentas de las mujeres de clases altas (van der Pol, 2010), tal y como reflejan muchas obras barrocas de este género (Fig. 4).

En el siglo XIX, serán muchas las representaciones idealizadas de los harenes orientales por parte de artistas europeos. (Hagen y Hagen, 2005). La visión europea sobre el mundo oriental se basaba en una exaltación de los sentimientos y la sensualidad, en

contraposición a la «represión civilizada» y la racionalidad propia de Europa (Hagen y Hagen, 2005, p.582). Además, se tenía una idea de los harenes como lugares de libre elección «en constante renovación en lugar de unión matrimonial vitalicia» (Hagen y Hagen, 2005, p.582). Es decir, lugares donde los hombres tenían libre elección para elegir a las mujeres, en lugar de tener que mantener fidelidad matrimonial a una sola. En ningún caso, esa libre elección pertenecía a las mujeres de los harenes.



Fig. 5: Jean-Auguste-Dominique Ingres, El baño turco. 1862. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París. Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 6: Eugène Delacroix, Mujeres de Argel. 1834. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París. Fuente: Wikimedia Commons

Famosas son las odaliscas de Delacroix e Ingres, pintores franceses muy influenciados por el orientalismo, que nos muestran a las mujeres recostadas, serenas y en poses sensuales. Resulta interesante que mientras Delacroix sí llegó a visitar un harén en 1832, durante su estancia en Argel con el cuerpo diplomático francés; Ingres jamás pisó uno de estos lugares (Hagen y Hagen, 2005). Por ello, los detalles decorativos de Delacroix, en su obra «*Mujeres de Argel*» (Fig.6), son bastantes exactos al pintar los cojines, alfombras, azulejos, etc, (Hagen y Hagen, 2005), mientras que las odaliscas de Ingres (Fig.5) son, por lo general, mujeres de piel muy blanca y cabello rubio a las que se les han incorporado tejidos y elementos orientales para contextualizarlas (Pérez, 2020). En cualquier caso, aunque formalmente ambos pintores tengan sus propias particularidades, los dos entienden a las mujeres como sujetos pasivos y objetos del deseo masculino (Hagen y Hagen, 2005). Las palabras de Delacroix, cuando visita el harén

argelino, dan muestra de la concepción que este pintor tenía sobre las mujeres (Hagen y Hagen, 2005, p.616):

«Un instante de felicidad y extraña fascinación... He aquí a la mujer como yo la imagino que ya no se lanza de lleno a la vida, sino que se retira al corazón de la misma, allí donde se consume con el mayor secreto, voluptuosidad y emoción».

Por otro lado, las palabras de Charles Baudelaire sobre Ingres (Hagen y Hagen, 2005, p.619) dan muestra de que ambos pintores tenían planteamientos muy parecidos sobre las mujeres:

«Una de las cosas que distingue a Monsieur Ingres es su amor por la mujer. [...] Las mujeres hermosas, esos seres voluptuosos, radiantes de salud y de naturaleza sosegada... eran su alegría».

Además, ambos pintores también establecen diferentes tipos de mujeres en función de su color de piel. Mientras las mujeres blancas son seres pasivos que posan desnudas en posturas relajadas y sensuales, las mujeres negras son representadas como las sirvientas de las primeras y se muestran en actitud más activa como puede verse en la obra de Delacroix (Hagen y Hagen, 2005). Tanto Delacroix como Ingres entienden el ideal de mujer deseada como un objeto pasivo dispuesto a agradar y satisfacer las necesidades de los hombres y así las representan en sus obras.

El París del siglo XIX es un tema de enorme importancia para entender no solo el fenómeno de la prostitución en un contexto de Revolución Industrial, sino el impacto determinante que tuvo en el arte, desarrollándose una enorme producción artística sobre este tema (Peralta, 2010). La industrialización y el éxodo rural conllevan un enorme crecimiento de la población de la ciudad, pasando de quinientos mil habitantes en 1801, a más de dos millones setecientos mil en 1901 (Ausàs i Call, 2017). Esta explosión demográfica incide directamente en un incremento exponencial de la prostitución por lo que las autoridades francesas establecen, en 1836, su regulación a través de un sistema reglamentarista, ideado por el médico Parent du Châtelet (Musée d'Orsay, 2015),

prohibiéndose su ejercicio en la vía pública y regulándose en lo que llamaban «casas de tolerancia» (Corbin, 1986). Lo que se pretende es ocultar a la prostituta del ojo público, al igual que ya se hizo con el burdel de Valencia 500 años antes, manteniendo esa mentalidad de la prostitución como un mal necesario. Con estas palabras lo explica el historiador Alan Corbin (1986, p.18):

«[...] el burdel debe quedar oculto de manera permanente bajo el escrutinio de la administración gubernamental. La primera tarea de la reglamentación es sacar a la prostituta de las horribles tinieblas y mudarla del bullicio clandestino del vicio, para regresarla a un lugar cerrado, bajo la luz purificadora del poder».



Fig. 7: Henri de Toulouse-Lautrec. Salón de la Rue des Moulins, 1894. Óleo sobre lienzo. Museo Toulouse-Lautrec, Albi, Francia. Fuente: Wikimedia Commons

Las «casas de tolerancia» se encontraban a cargo de la *madame*, una vez esta superara una serie de requisitos en la comandancia de la policía de París (Corbin, 1986). La *madame* debía llevar al día el libro de registro de las prostitutas empleadas, por lo que su figura pasa a convertirse en «agente del gobierno» (Corbin, 1986, p.19). Por otro lado, estos burdeles, así como las mujeres prostituidas que los habitaban, debían cumplir una serie de normas sumamente estrictas con arreglo a la ley. Según explica Corbin (1986), no se permitía la apertura de un burdel cerca de iglesias o liceos, además estos debían tener las ventanas siempre cerradas y puertas dobles para evitar que se viese el interior desde la calle. En su interior, las habitaciones de las mujeres prostituidas debían permanecer abiertas para que la *madame* pudiese controlar los tiempos de los «servicios» con cada «cliente». En cuanto a las prostitutas, tenían permitido circular por la calle,

únicamente, entre las siete y las once de la noche y, en todo caso, debían ser reconocibles para evitar confusiones por lo que no se les permitía llevar sombrero, sino que debían llevar la cabeza descubierta (Corbin, 1986). Resulta inevitable relacionar esto último con, la ya mencionada, necesidad de diferenciación de las mujeres en dos grupos (las públicas y las privadas), así como el uso del velo para llevar a cabo esta distinción, tal y como explica Lerner (1986) respecto a las leyes mesoasirias, más de 3000 años antes.

Respecto a las prostitutas independientes, se les prohibía acercarse a los cafés, tabernas o teatros (Corbin, 1986), sin embargo, ya a partir del último cuarto del siglo XIX, la prostitución callejera aumenta y se da alrededor de estos lugares (Musée d'Orsay, 2015). Es la época de la *Belle Époque* y se comienzan a liberalizar los lugares donde se pueden vender bebidas alcohólicas por lo que proliferan las cervecerías de mujeres, los cafés-conciertos y los cabarets (Musée d'Orsay, 2015). La prostitución se asocia directamente con estos espacios cuyos carteles publicitarios, que ocupan las paredes públicas de la ciudad, hacen alusión directa a esta (Fig. 8).



Fig.8: carteles de cafés y cabarets de la Belle Époque, París. Fuente: elaboración propia

Al margen de los burdeles, las óperas eran lugares donde se desarrollaba la prostitución de alto nivel adquisitivo (Fig. 9). En este caso, las mujeres prostitutas eran las bailarinas y cantantes y los puteros eran hombres adinerados de la alta burguesía o aristócratas (Musée d'Orsay, 2015). Los hombres acaudalados solían acceder a las

bambalinas donde se encontraban las bailarinas, las cuales provenían, por lo general, de entornos muy pobres y sus sueldos eran bastante modestos (Musée d'Orsay, 2015). Es aquí donde se desarrollaba este tipo de prostitución de lujo. De hecho, estaba considerado un signo de virilidad y de alto nivel económico el tener una amante a la que mantener por parte de estos hombres (Musée d'Orsay, 2015).



Fig. 9: Edgar Degas. Virgine siendo admirada mientras el marqués Cavalcanti mira. 1876-1877. Monotipo con pastel sobre papel avitelado. Colección privada. Fuente: Wikimedia Commons.

En dos de sus obras más destacadas, Édouard Manet refleja ese mundo de la prostitución de lujo a través de los personajes de Olympia y Nana (Ausas i Call, 2017). En la obra «*Olympia*» (Fig. 10) se muestra a una prostituta que mira desafiante al espectador, interpe­lándolo como putero; y en la obra «*Nana*» (Fig. 11) (personaje secundario de una novela de Émile Zola), cuya modelo fue la amante del Príncipe de Orange, Henriette Hauser, se presenta a la mujer en ropa interior, mientras se prepara para su «cliente» que la espera sentado (Ausas i Call, 2017). Los burdeles, en Francia, estuvieron abiertos hasta 1946, año en el que se decreta la ley *Marthe Richard* (Musée d'Orsay, 2015), llamada así en honor a la mujer que luchó por el cierre de estos espacios y por el fin de la explotación sexual, habiendo sido ella, además, una mujer prostituida.



Fig. 10: Édouard Manet. Olympia, 1863. Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay, París. Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 11: Édouard Manet. Nana, 1877. Óleo sobre lienzo. Kunsthalle de Hamburgo. Fuente: Wikimedia Commons

Por último, el broche final a este devenir histórico a través de la representación artística del burdel se ubica en el Berlín de la República de Weimar, en el periodo de entreguerras alemán. Se trata de un contexto histórico de gran inestabilidad política y fuerte crisis económica, donde, sin embargo, florecen un sinfín de cabarets (Rodríguez, 2015) y donde la prostitución se dispara a consecuencia de las altas tasas de desempleo y la hiperinflación. El cambio cultural que se da, durante este periodo weimariano, tuvo una importante influencia en el ámbito artístico (Rodríguez, 2015). La sátira se convertirá en elemento fundamental de las expresiones culturales, en este momento, en el que surge un movimiento artístico conocido como la Nueva Objetividad (Rodríguez, 2015).

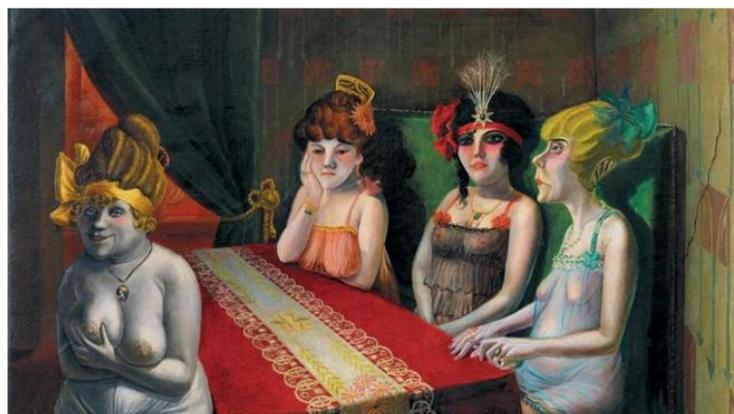


Fig. 12: Otto Dix. El salón, 1921. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum Stuttgart. Fuente: Diario 20 minutos

La Nueva Objetividad apostaba por mostrar la realidad en su frialdad y sordidez, contraponiéndose así al expresionismo y su exacerbación de los sentimientos (Celdrán, 2012). Otto Dix fue uno de los principales representantes de este movimiento artístico y representó muchos de los espacios nocturnos del Berlín de los años 20. En su obra «*El salón*» (Fig. 12) muestra una imagen del burdel de manera cruda y realista, donde las mujeres prostituidas no muestran poses sensuales, ni apelan al espectador, como la Nana y la Olympia de Manet, sino que se muestran en situación de espera con cierto gesto que oscila entre la resignación y el aburrimiento. Con rasgos realistas, las prostitutas de Dix dejan de ser objetos de deseo masculino y se convierten en el reflejo de una sociedad marcada por la fuerte crisis económica y la desigualdad social

4.2. Pintores y puteros.

Desde una perspectiva crítica feminista, que entiende la prostitución como una forma de violencia extrema contra las mujeres y un sistema de explotación sexual, resulta fundamental poner el foco en la demanda de esta, los puteros. Analizar al «hombre que demanda que su deseo sexual sea satisfecho y la ideología que encuentra normal, natural y deseable que lo haga» (De Miguel, 2014, p.7) resulta imprescindible para llevar a cabo una investigación crítica del fenómeno de la prostitución y entender el papel que estos hombres tienen en las representaciones artísticas. A lo largo, de este apartado se llevará a cabo el análisis de las representaciones artísticas en las que aparecen puteros, es decir, los hombres que demandan prostitución y que, en muchos casos, son los mismos pintores que realizan las obras.

A raíz del Romanticismo, se empieza a gestar el mito del artista-genio que aboga por la libertad, el inconformismo, la transgresión y la individualidad. (López, 2010). El genio es siempre un hombre y, además, se exalta su virilidad (Mayayo, 2003). Lo excéntrico, lo diferente, lo melancólico y marginado es reivindicado por esta nueva imagen del artista como genio creador y se relaciona, directamente, con una idea del artista como potencia sexual arrolladora (Mayayo, 2003). De aquí deriva, además, la concepción del artista bohemio (Luengo, 2007) que habita la noche en clubs de mala muerte y burdeles donde encontrar la inspiración. Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Picasso o Munch son algunos nombres de los muchos artistas que frecuentaban asiduamente los prostíbulos y donde, en ocasiones, se autorretrataban acompañados de prostitutas.

Si existe un ejemplo de genio artístico que representa estos valores ese es Pablo Picasso. Como genio viril e hipermasculinizado, Picasso recurre en su obra, en innumerables ocasiones, a la representación de escenas de burdel y de mujeres prostitutas dado que «el erotismo es una constante en su pintura» (Pérez, 2008, p.372). Sin ir más lejos, una de las más famosas obras, no solo del pintor, sino de la historia del arte, en general, es su famosa pintura «*Las señoritas de Avinyó*». Durante su época de juventud, Picasso representó la imagen de la prostituta en muchas de sus obras y bocetos (Pérez, 2008) en donde, en algunos casos, el propio pintor llega a autorretratarse acompañado de sus amigos de juventud en los burdeles que solían frecuentar. Un ejemplo muy conocido es la parodia que hace sobre la *Olympia* de Manet donde él mismo se autorretrata, junto a su amigo Sebastiá Junyer-Vidal y una mujer prostituida, en 1901 (Peralta 2010).

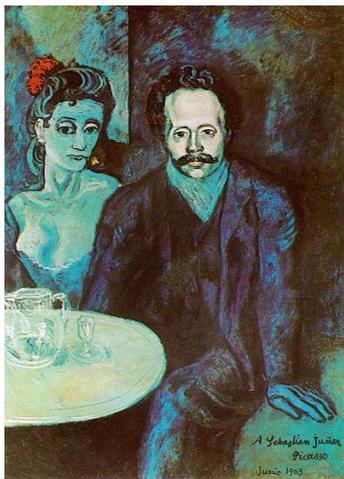


Fig.13: Pablo Picasso. Retrato de Sebastiá Junyer-Vidal con una prostituta, 1903. Óleo sobre tela. Fuente: The Sunday Times.



Fig. 14: Pablo Picasso. Ángel Fernández de Soto con una mujer. 1902-1903. Tinta sepia a pluma, aguada, acuarela y lápiz Conté sobre papel. Museu Picasso, Barcelona. Fuente: Blog del Museu Picasso.



Fig.15: Pablo Picasso. Los hermanos Mateo y Ángel Fernández de Soto, con Anita. 1902-1903. Lápiz Conté, lápiz de color azul y sepia y acuarela sobre papel. Museu Picasso, Barcelona. Fuente: Blog del Museu Picasso.

Precisamente, Sebastiá Junyer-Vidal (Fig. 13) o los hermanos Mateo y Ángel Fernández de Soto (Fig. 14 y 15) son los hombres que aparecen en algunas obras de burdel de Picasso, acompañados de mujeres representadas con los elementos iconográficos atribuidos, generalmente, a la prostituta. En el «*Retrato de Sebastiá Junyer-Vidal con una*

prostituta» (Fig.13), la mujer prostituida aparece en un segundo plano con un pronunciado escote y portando el único elemento que rompe con la dinámica azul del cuadro, la flor roja en su cabello. En cuanto al dibujo «*Ángel Fernández de Soto con una mujer*» (Fig. 14), la prostituta aparece completamente desnuda, excepto por las medias de colores y los tacones de un brillante color rojo, elementos iconográficos que se repiten en la representación de la prostituta Anita en el dibujo «*Los hermanos Mateo y Ángel Fernández de Soto, con Anita*» (Fig.15). Ellos, por lo general, presentan una iconografía bastante similar entre sí, vestidos con chaquetas o largas gabardinas y, en el caso de Ángel Fernández de Soto, fumando en una pipa. Una cuestión que resulta muy interesante a destacar de estas obras son sus títulos. Las tres obras presentan a los puteros con nombres y apellidos, como sujetos merecedores de reconocimiento, mientras que ellas quedan reducidas a la simple descripción de «*una mujer*» o «*una prostituta*». Incluso, en el mejor de los casos, cuando es llamada por su nombre, como es en el caso de «*Anita*», se hace sin utilizar sus apellidos y usando un diminutivo, probablemente el nombre que usaría ella en el burdel. Esta diferenciación a la hora de referirse a unos y a otras es una muestra más de la cosificación a la que se ha sometido a las mujeres prostituidas, como meros objetos de deseo masculino, sin identidad propia.

Si bien es cierto que la representación artística de la prostitución tuvo una gran explosión durante el siglo XIX, es posible encontrar representaciones de la figura del putero desde hace miles de años. Un ejemplo de ello es esta cerámica griega del siglo V a.n.e. (Fig.16), pintada por el prolífico pintor Polignoto, donde un hombre aparece entregando una bolsa con monedas a una joven mujer sentada que se asocia con una hetaira.

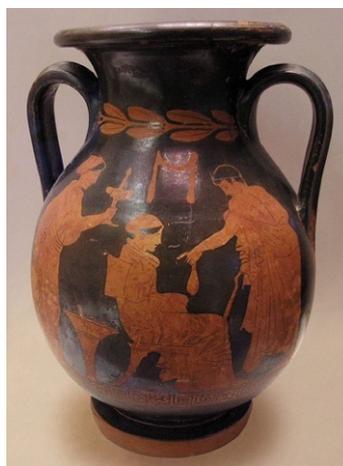


Fig.16: Polignoto. Joven con una hetaira, 430 a.n.e. Pelike. Museo Nacional de Atenas. Fuente: Wikimedia Commons.

En la pintura de burdel holandesa del siglo XVII, la figura del putero es protagonista en la escena, junto con la de la prostituta y la alcahueta. En muchas obras, incluso, no es solo uno, sino varios los puteros que aparecen en escenas festivas y de lujuria (Fig. 17). En este tipo de representaciones holandesas los puteros abarcan diferentes rangos de edad, «desde el joven bien vestido y de buena familia, al granjero o campesino de edad avanzada» (van der Pol, 2010). En lo que coinciden todos los puteros de estas escenas de burdel es en su representación como ingenuos y algo tontos, pues son incapaces de percatarse de los engaños y robos de los que son víctimas por parte de las prostitutas (van der Pol, 2010; Peralta, 2010). Se explota la idea de malignidad de las mujeres, que utilizan sus atributos para atrapar a los hombres incautos, debido a que su incapacidad para contener su desenfrenado deseo sexual les hace perder el juicio.



Fig.17: Gerrit van Honthorst. El hijo pródigo, 1623. Óleo sobre lienzo.

Alte Pinakothek, Múnich. Fuente: Wikimedia Commons.

La prostitución establece una jerarquía de poder (Folguera, 2016, Cobo 2017) entre quien compra y quien es comprada. Mientras las mujeres prostituidas son cosificadas como mercancía, los hombres puteros son los sujetos que compran, estableciendo una dominación sexual, no solo como hombres, sino también como clientes (Folguera, 2016, Cobo, 2017). La obra del pintor impresionista Forain (Fig.18), resulta muy esclarecedora al representar ese momento de elección del putero (al que aquí se llama

cliente), mientras varias mujeres desnudas posan delante de él para que elija. Las mujeres son expuestas para la elección de la «compra de servicios que permiten al varón devenir propietario» (Folguera, 2016, p.236). Ellas, cuyos rostros son perfectamente visibles, aparecen, de nuevo, ataviadas con los atributos propios de las prostitutas: cuerpo desnudo, medias de colores, tacones y batines de plumas; mientras él, vestido con traje de chaqueta, bombín y bastón, permanece sentado, observando la que para él es la mercancía.



Fig.18: Jean-Louis Forain. El cliente. 1878. Colección de la Dixon Gallery and Gardens, Memphis.
Fuente: Wikimedia Commons.

Las representaciones de los puteros que encontramos en las obras de Otto Dix y George Grosz, artistas de la Nueva Objetividad, en el Berlín de entreguerras, tienen una perspectiva completamente diferente a lo visto hasta ahora. Ambos artistas usan la sátira y el humor para sus obras por lo que muchas de sus representaciones muestran la realidad de manera cruda, pero haciendo alarde de la ironía como herramienta para la crítica social.

La obra de Dix «*Souvenirs del Salón de Espejos de Bruselas*» (Fig. 19) hace referencia al *Cristal Palace*, un prostíbulo de Bruselas, característico por tener sus paredes cubiertas de espejos y donde los altos mandos alemanes solían acudir, durante la I Guerra Mundial (Centre Pompidou, s.f.). El consumo de prostitución por parte de militares es una constante en la historia, sobre todo, en los momentos de conflicto bélico. En la obra de Dix se presenta a una prostituta rubia, repitiendo la iconografía propia que ya se ha mencionado en anterioridad, mientras que el putero aparece vestido con un traje

militar propio de un general alemán (Centre Pompidou, s.f.). Resulta llamativo que la piel del general se representa en un fuerte color rojo y el gesto de su cara muestra connotaciones demoniacas. Es posible que Dix quisiera dotar al general de cierta maldad, haciendo alarde de la sátira y la ironía, elementos que utiliza también al denominar a la obra como *souvenir*.

Por otro lado, Grosz, en su obra «*Circe*» (Fig. 20), hace una clara alusión a La Odisea de Homero al llamar a la mujer prostituida como Circe, un personaje propio del poema épico griego que transforma a los compañeros de barco de Ulises en cerdos (MoMA, s.f.). Grosz, en este caso, convierte al putero en cerdo, haciendo alarde de un gran sentido del humor y un fuerte componente de crítica social.



Fig. 19: Otto Dix. Souvenirs de la galerie de espelhos de Bruselas. 1920. Óleo sobre lienzo. Centre Pompidou, París. Fuente: Página web del Centre Pompidou



Fig. 20: George Grosz. Circe, 1927. Acuarela y tinta sobre papel. MoMA, Nueva York. Fuente: Página web del MoMA.

4.3. Proxenas y alcahuetas.

Alcahuetas, celestinas o *madames* son algunos de los términos utilizados ampliamente, en la creación artística, para nombrar a las mujeres que explotaban a otras mujeres en el sistema prostitucional, es decir, para referirse a las proxenas. Por lo general, en el arte, la figura del proxeneta está encarnado por mujeres ancianas. A lo largo

de la investigación para el presente trabajo no se han encontrado obras artísticas que representen a hombres como proxenetas, desligándolos de cualquier papel que no sea el de puteros.

En las escenas de burdel holandesas, la figura de la alcahueta es representada como una mujer anciana, con rostro marcado por las arrugas y una sonrisa maliciosa y pícaro. Sin embargo, en la realidad, las proxenetas solían ser mujeres en la treintena, incluso, en algunos casos, de la misma edad que las mujeres prostitutas, con la única diferencia de que las primeras estaban casadas y tenían poder adquisitivo, mientras que las segundas eran mujeres pobres y solteras (van der Pol, 2010). La figura de la alcahueta aparece, generalmente, en este tipo de escenas, extendiendo la mano hacia el putero y exigiendo el pago previo de los servicios, mientras la mujer prostituida lo agasaja con bebidas, comida y abrazos (Fig. 21 y 22). Se trata de imágenes donde el prostituidor aparece como una víctima de ambas mujeres, dejándose llevar por los pecados de la carne hacia los que es conducido por estas.



Fig.21: Johannes Vermeer. La alcahueta, 1656. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.
Fuente: Wikimedia Commons



Fig.22: Lucas Cranach el viejo. The procureess. 1548. Óleo sobre tabla. Fuente: Wikimedia Commons.

En el ámbito español, la representación de mujeres proxenetas será muy prolija en la literatura y, a partir de Goya, también en la representación pictórica.

En el año 1623, Felipe IV ordena el cierre de las mancebías en España con las siguientes palabras: «*en adelante, en ninguna ciudad, villa ni aldea de nuestros reinos, se pueda tolerar, y que en efecto, no se tolere, lugar alguno de desorden, ninguna casa pública donde las mujeres trafiquen con sus cuerpos*» (Alcaide, s.f., p.4). El cierre de los prostíbulos conllevó un aumento de la prostitución clandestina, de manera descontrolada, por lo que, en 1792, el Conde Cabarrús presentó ante Jovellanos una propuesta de reglamentación con el consecuente «restablecimiento de las mancebías, a partir de la consideración de la prostitución como un mal inevitable, susceptible de ser controlado médica y policialmente [...]» (Alcaide, s.f., p.4). Sin embargo, no será hasta 1854 cuando comience el desarrollo de la reglamentación de la prostitución en España, a través de disposiciones adoptadas en muchas ciudades, aunque nunca se plasmó en una legislación a nivel estatal (Alcaide, s.f.).

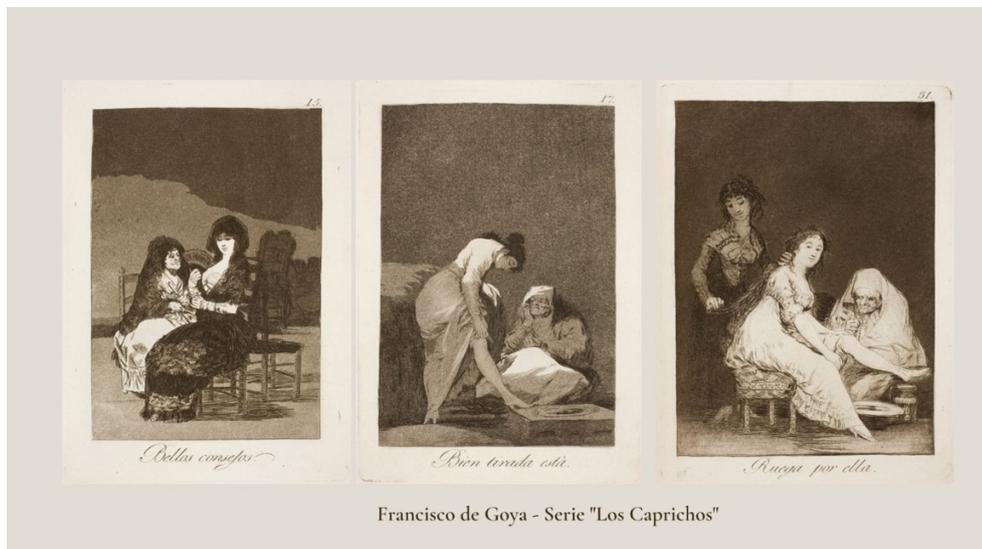


Fig.23: Francisco de Goya. Serie «Los Caprichos» (De izq a dcha: Bellos Consejos, Bien tirada está y Ruega por ella), 1799. Museo del Prado, Madrid. Grabado. Fuente: elaboración propia.

Tan solo unos siete años después de la propuesta de Cabarrús, Francisco de Goya publicó una serie de grabados que llevaron por título «*Los Caprichos*», y que será la obra en la que más interés mostró hacia el tema de la prostitución (Alcalá, 1984). En la serie de grabados, Goya muestra varias escenas de prostitución donde se representa a mujeres

ancianas, llenas de arrugas y siempre al lado de una bella y joven mujer que se encuentra sentada en actitud de espera. Estas ancianas son la representación plástica de la Celestina, «una de las figuras más ricas y complejas de la tradición literaria española» (Alcalá, 1984, p.79). Resulta sumamente paradójico que siendo la Celestina una figura asidua de la literatura española, sea Goya el primer pintor que la plasme en una obra plástica (Alcalá, 1984) y, además, de manera recurrente, en los grabados de esta serie. Las Celestinas de Goya (Fig. 23) aparecen siempre junto a la mujer prostituida, cubiertas por una mantilla y dirigiendo su mirada hacia la joven a la que alecciona con sus consejos (Alcalá, 1984), encarnando así, la anti-maternidad (Val, 2001) y la perpetuación del «oficio» (Peralta, 2010, p.11). Es probable que Goya observara estas escenas en sus paseos por Madrid (Alcalá, 1984), ya que la prostitución callejera estaba a la orden del día. A lo largo de los grabados de la serie «*Los Caprichos*», Goya previene de «los peligros del amor venal» (Alcalá, 1984, p.80), pero «tratando el tema como un problema social y sin ambigüedades» (Peralta, 2010, p.7) y planteando una visión conmovedora de la prostituta a la que entiende también como víctima.

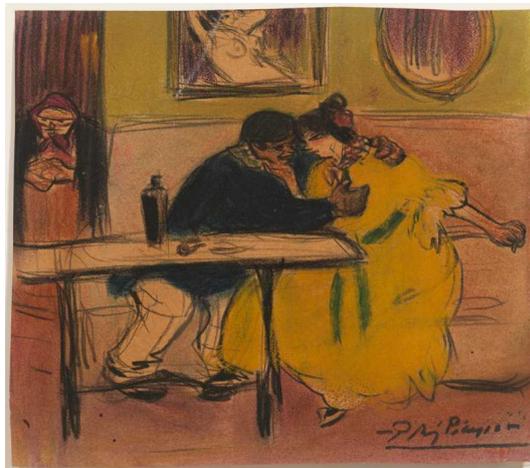


Fig.24: Pablo Picasso. El diván, 1899. Carbón y pastel sobre papel. Museu Picasso, Barcelona. Fuente: Página web del Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona

Tal y como explica Peralta (2010), uno de los pintores que continuó con la representación plástica de este personaje, tan característico de la tradición literaria española, es Picasso. Justo un siglo después de que Goya publicara su serie de grabados «*Los Caprichos*», Picasso pintó en el «*El diván*» (Fig. 24) su personal representación de la Celestina. La escena transcurre en un burdel del «barrio chino» de Barcelona (Museu

Picasso, s.f.) donde una mujer prostituida, ataviada con un llamativo vestido amarillo, agasaja a un hombre, el putero, que se inclina sobre ella. Sobre la mesa hay una botella, presumiblemente de alguna bebida alcohólica que estuviesen bebiendo previamente, y, sobre el diván, un cuadro de una mujer desnuda decora la pared. En una esquina de la escena, casi oculta, se encuentra la proxeneta, la celestina, que reproduce los elementos iconográficos ya mencionados, tanto en las escenas de burdel holandesas como en los grabados goyescos. Su mirada pícaro y lascivo dota de un enorme expresionismo a la escena (Museu Picasso, s.f.). Picasso representará la figura de la Celestina, posteriormente, durante su periodo azul, en una de las mejores obras de este periodo (Peralta, 2010), así como en una serie de grabados, realizados en 1968 (Museu Picasso, s.f.).

Por último, y siguiendo la línea de Goya, José Gutiérrez Solana pinta, en su obra «*Mujeres de la vida*» (Fig. 25), una escena de prostitución callejera donde varias mujeres aparecen acompañadas de la celestina o alcahueta. Llama la atención que, en este caso, la proxeneta, en lugar de aparecer sentada y con aspecto pequeño, destaca entre el grupo de mujeres por su gran altura (Museo de Bellas Artes de Bilbao, s.f.). Se trata de la dueña de un burdel de Santander a la que es posible que el pintor llegase a conocer durante el tiempo que vivió en la ciudad (Museo de Bellas Artes de Bilbao, s.f.).



Fig.25: José Gutiérrez Solana. *Mujeres de la vida*, c. 1915-1918. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuente: Página web del Museo de Bellas Artes de Bilbao

4.4. Fuera del burdel: representaciones de la prostitución callejera.

El burdel ha sido, tradicionalmente, la manera que tiene el poder de regular la prostitución callejera y ocultarla a ojos de la sociedad en un hipócrita ejercicio de doble moral. Cuando se establece el sistema francés de reglamentación de la prostitución, a partir de la etapa del Consulado, desde principios del siglo XIX, este se toma de modelo para el resto de países europeos (Corbin, 1986). A través de este modelo, se saca a las mujeres prostituidas de las calles y se las mete en los burdeles con unas férreas normas de control por parte del Estado (Corbin, 1986), una estrategia que no es nueva en la historia como ya se ha explicado con anterioridad con el caso del burdel valenciano.

Una de las normas que establece el poder sobre las mujeres prostituidas tiene que ver con su limitación de acceso al espacio público. Las mujeres prostituidas solo podían circular entre las siete y las once de la noche, de resto tienen que estar recluidas en el burdel con el fin de «respetar la pureza del día, pero también la licencia de la oscuridad profunda» (Corbin, 1986, p.19). Además, deben ser reconocidas como prostitutas para evitar confusiones entre los transeúntes por lo que, en ningún caso, deben llevar sombreros, sino la cabeza al descubierto (Corbin, 1986), lo que tiene una fuerte similitud con los orígenes de la institucionalización del velo en las culturas asirias (Lerner, 1986). De esta manera, «la sexualidad es tanto objeto de disciplinamiento, regulación y control social, como un campo de construcción de moralidades, en el cual, los sujetos construyen su subjetividad y su corporalidad desde estas prescripciones morales» (Lahitte, 2014, p.7).

Sin embargo, la prostitución clandestina en las calles, al margen del control del Estado, seguía existiendo de manera muy amplia. De hecho, tal y como ya se ha mencionado, en las últimas décadas del siglo XIX, se organizaba alrededor de los cafés, clubs y cabarets (Musée, d'Orsay, 2015), siendo mayoritarias, a partir de la década de los 70, las *filles insoumises*, que ejercen la prostitución en las calles de manera ilegal (Ausàs i Call, 2017), en contraposición con las prostitutas legales, controladas por el Estado, que ejercen en las casas de tolerancia. Este periodo, desde la década de los 70, es conocido en Francia como la *Belle Époque*, y, es, justamente, en París donde se genera todo un mundo nocturno de salones, cafés y cabarets (Musée, d'Orsay, 2015). París se convierte así en «la ciudad de la luz», y nunca mejor dicho, ya que, durante el siglo XIX, se implanta el sistema de alumbrado público de gas en la ciudad. Esto conlleva que la hora del encendido de las farolas, al caer el sol, sea el momento del día en el que las mujeres prostituidas

ocupen los bulevares iluminados de la ciudad (Peralta, 2010; Musée, d'Orsay, 2015). Gustave Flaubert, en 1842 escribe estas palabras en una carta que envía a Ernest Chevalier (citado en Musée, d'Orsay, 2015) haciendo alusión a este hecho:

«Lo que me parece lo más bello de París es el bulevar. [...] A la hora en que las farolas de gas brillan en los cristales, cuando retumban los cuchillos encima de las mesas de mármol, voy paseando por allí, apacible, envuelto en el humo de mi puro y mirando a través de él a las mujeres que pasan. ¡Aquí se extiende la prostitución, aquí los ojos brillan!».

Flaubert lleva a cabo un auténtico ejercicio de idealización de la prostitución equiparándolo a un bello espectáculo. Con esas palabras textuales que proclaman que «aquí los ojos brillan» está confraternizando con Chevalier sobre la mirada patriarcal masculina que brilla ante lo que considera el espectáculo de la prostitución. Décadas más tardes, pintores como Louis Anquetin representarán esta idea de la prostitución como espectáculo de luces y sombras (Musée, d'Orsay, 2015) que se suceden en los grandes bulevares iluminados de la ciudad de París (Fig. 26). Anquetin refleja muy bien esa mirada masculina al representar a una de estas mujeres paseando bajo la luz de las farolas de gas mientras un hombre se gira para mirarla. Él apenas se intuye en las sombras de la noche, sin embargo, ella es iluminada, directamente, por las luces de las farolas.



Fig.26: Louis Anquetin. Mujer en los Campos Eliseos por la noche, 1890-1891. Óleo sobre lienzo. Museo Van Gogh, Amsterdam. Fuente: Página web del Museo Van Gogh, Amsterdam

Cabe destacar que muchas mujeres obreras recurren a la prostitución ocasional a esta «hora del gas», a la salida de sus trabajos de las fábricas (Musée, d'Orsay, 2015), ya que las condiciones de precariedad y pobreza las obligaban a ello.

Durante el día, la prostitución se desarrollaba de una manera más ambigua. Ante la persecución a la que eran sometidas las mujeres que ejercían la prostitución de manera ilegal, se genera todo un código de gestos, poses o expresiones (Musée, d'Orsay, 2015), mediante las cuales se interpelaba, de manera indirecta, a los puteros, a plena luz del día, de esta manera, «el cuerpo, en cuanto medio de expresión, está constreñido por las exigencias del sistema social que expresa» (Mauss, 1936, citado en Lahitte, 2014, p.6). Como ya se ha indicado, al existir un importante número de mujeres obreras que apenas tenían como vivir con sus sueldos, estas tenían que recurrir a la prostitución ocasional como modo de subsistencia. Esto conllevaba que muchos hombres adinerados, conscientes de esa vulnerabilidad económica, hicieran proposiciones a las mujeres trabajadoras (costureras, dependientas de almacenes y tiendas, obreras de fábricas, camareras, floristas, etc) (Musée, d'Orsay, 2015).



Fig.27: Pierre-Auguste Renoir. Los paraguas, 1883. Óleo sobre lienzo. National Gallery de Londres.
Fuente: Wikimedia Commons.

Renoir, en su obra «*Los paraguas*» (Fig. 27) genera, en el espectador, la sospecha sobre esa prostitución ambigua (Ausàs i Call, 2017) que se daba por el día. En principio, se trataría de una mujer, en primer plano, identificada como una costurera (Ausàs i Call,

2017), mientras detrás un grupo de mujeres burguesas, cubiertas con sus paraguas, junto a sus hijos e hijas, se mezclan en la vorágine de la multitud. Sin embargo, en la esquina izquierda de la obra, un hombre burgués parece acercarse, desde atrás, a la joven con la aparente intención de querer susurrarle algo al oído. Este desarrollo de la prostitución ambigua e ilegal (al margen de aquella regulada por el Estado) y en la que, en numerosas ocasiones, las mujeres prostituidas eran trabajadoras empobrecidas, viene a reforzar la idea de que la prostitución no es un fenómeno ajeno que le ocurre a un determinado grupo de mujeres que así lo han decidido, sino que, en realidad, afecta a toda la colectividad de mujeres. De hecho, es muy probable que ante la posibilidad de cualquier circunstancia de necesidad en la que se encuentre una mujer, a lo largo de su vida, alguien se dirija a ella sosteniendo que *«siempre se puede meter a puta»*.

De nuevo en el Berlín de los años 20, el pintor Otto Dix representa escenas callejeras de mujeres prostituidas ataviadas con la moda de la época. Al contrario que aquellas mujeres que representó en *«El salón»* (Fig. 12), estas se encuentran en plena calle, apoyadas en lo que podría ser un escaparate o la fachada de algún cabaret de la ciudad (Fig. 28). Las mujeres llevan el pelo corto, tal y como se puso de moda en los años 20, así como llamativas vestimentas coloridas.

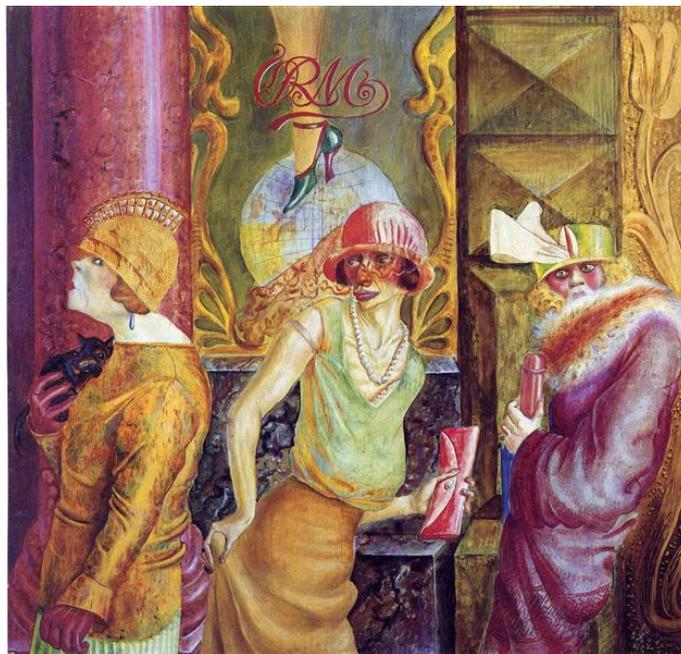


Fig.28: Otto Dix. Tres prostitutas en la calle, 1925. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Fuente: Wikiart

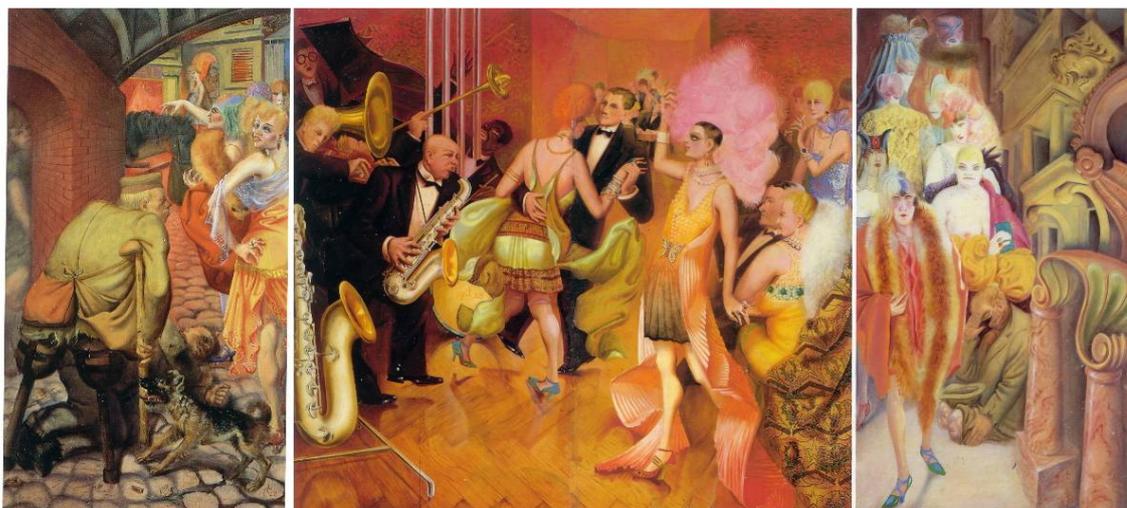


Fig.29: Otto Dix. Metropolis, 1927-1928. Técnica mixta sobre madera. Kunstmuseum, Stuttgart. Fuente: Wikimedia Commons

Sin embargo, una obra destacada de Dix que hace alusión al fenómeno de la prostitución en general, y al de la prostitución callejera, en particular, es «*Metrópolis*» (Fig. 29). «*Metrópolis*» es una mordaz representación de la sociedad berlinesa de posguerra, mostrando «el gran abanico de contrastes» (Martínez y Rubayo, 2021) de esta época. Se trata de un tríptico que en el que, en la escena central, se muestra a esa sociedad berlinesa, inmersa en el lujo y la fiesta, a través de los cabarets y el jazz; mientras que, la escena callejera de la izquierda «pesa como una losa en las espaldas de los que la obvian antes de entrar» (Martínez y Rubayo, 2021) al local. Mujeres prostitutas y veteranos de guerra mutilados ocupan el callejón representado en el panel izquierdo del tríptico (Peralta, 2010), haciendo una realista alusión a la realidad de las calles del Berlín de la República de Weimar, donde la devastación de la I Guerra Mundial, así como la fuerte crisis económica del país hacían estragos entre la población. En contraposición, el panel de la derecha muestra a otro tipo de mujeres prostitutas, las que eran explotadas sexualmente por los hombres ricos, representadas como «símbolos sexuales (que) se exhiben sin pudor desafiantes y altaneras frente a los mendigos callejeros» (Peralta, 2010, p.8).

4.5. Las enfermedades venéreas: la sífilis.

Si bien los intentos por regular la prostitución, para controlar las epidemias de sífilis asociadas a esta, tienen antecedentes históricos como el, anteriormente

mencionado, caso holandés, en el siglo XVI, (van der Pol, 2010); no será hasta el siglo XIX cuando se establezca una auténtica estructura legislativa destinada a paliar y controlar los estragos de esta enfermedad. La sífilis es una enfermedad de transmisión sexual, cuyos efectos, cuando se llega a fase terciaria, son devastadores, llevando, incluso, a la muerte (Seoane, 2018). Esta enfermedad, también conocida como «mal francés» o «mal de Venus» (Alcaide, s.f.; Peralta, 2010), tuvo un enorme impacto, a lo largo del siglo XIX, debido a la explosión demográfica derivada de los procesos urbanos de industrialización y el asociado aumento de la prostitución en las ciudades (Musée d'Orsay, 2015). Es por esto que, a raíz de la «aparición de la *sifilofobia*, una corriente de histeria vinculada a la propagación de la enfermedad venérea» (Peralta, 2010, p.13), comienzan a desarrollarse en Francia, y posteriormente en otros países (Corbin, 1986), un sistema reglamentarista basado en las tesis del higienismo (Alcaide, s.f.).

Durante el siglo XIX se llevaron a cabo muchos avances, desde el punto de vista de la salubridad de las ciudades, estableciendo sistemas de agua corriente y canalizando las aguas residuales. Además, los avances médicos contribuyeron en una mejora de la calidad de vida de muchas personas, al generarse una preocupación por atajar las enfermedades y epidemias que venían asolando Europa, de manera periódica (Alcaide, s.f.). Esta doctrina higiénica, de base científica, y sustentada sobre los ideales de la Ilustración (Alcaide, s.f.), supuso un gran avance en la salud de la población, sin embargo, incorporó «una vertiente social» de carácter intervencionista (Alcaide, s.f., p.2) que influyó, de manera decisiva, en las mujeres prostituidas.

Las tesis higienistas abordan el fenómeno de la prostitución desde una perspectiva médica, «al ser considerada como una enfermedad social» (Alcaide, s.f., p.2), de esta manera, y tal y como afirma Corbin (1986), los argumentos esgrimidos en pro de la reglamentación de la prostitución en Francia, además de sustentarse en la protección de la moral pública y del patrimonio de los hombres, tienen en cuenta la protección de la salud de la población. Pero la realidad es que la salud que realmente preocupaba era la de los hombres consumidores de prostitución, es decir, la de los puteros. Las enfermedades venéreas solían afectar de manera mayoritaria a hombres en edades que oscilaban entre los 20 y los 40 años de edad, es decir, la mano de obra productiva del Estado (soldados, funcionarios, etc) y de la industria (obreros) (Alcaide, s.f.). Es por ello que el sistema reglamentarista establece estrictos reconocimientos médicos a los que las mujeres prostituidas, inscritas en el registro estatal, deben ser sometidas de manera regular (Musée

d'Orsay, 2015). Ellas son consideradas la causa y las culpables de la transmisión de la sífilis y, por tanto, deben ser controladas por el Estado, mientras que ellos son considerados las víctimas a las que hay que proteger, desde un punto de vista profiláctico (Alcaide, s.f.).

La necesidad de consumo de prostitución, por parte de los hombres, viene sustentada en la, ya citada anteriormente, idea del «mal menor»; pero, además, la visión de la prostituta, desde la perspectiva higiénica, es asociada, directamente, con la enfermedad y lo pútrido (Corbin, 1986). Según el historiador Alan Corbin (1986), las mujeres prostituidas son equiparadas, según las tesis higienistas, a las letrinas, basureros y cloacas de las ciudades. Son consideradas necesarias porque cumplen una función de «desagüe» para una sociedad que entiende que los hombres tienen derecho a comprar mujeres; pero, a la vez, deben ser aisladas y circunscritas a unos lugares y espacios determinados, de la misma manera que se hace con los basureros (Corbin, 1986). Resulta necesario recordar las palabras que Tolomeo de Lucca escribió sobre San Agustín (citado en Ponferrada, 2008, p.166) cuando hacía alusión a que «[...] las prostitutas hacen en el mundo el papel de las sentinas en el mar o las cloacas en el palacio [...]», donde se tiene esa misma terrible concepción de las mujeres prostituidas como elementos necesarios para la sociedad, pero a la vez, pútridos.

Por tanto, la prostituta se convierte, en el siglo XIX, en campo y objeto, ya no solo del proxeneta y el putero, sino también de la propia medicina (Morcillo, 2015), siendo considerada la culpable de la propagación de enfermedades y, en consecuencia, resultando necesario su control e inspección periódica. Precisamente, en la obra de Toulouse-Lautrec, llamada «*La inspección médica*» (Fig. 30), se representa ese momento donde las mujeres prostituidas esperan, con cierta vergüenza (Peralta, 2010) y resignación, a ser inspeccionadas por un médico que acude al burdel (Peralta, 2010). Con sus vestidos levantados, aguardan en fila para saber si están sanas o, de lo contrario, han contraído alguna enfermedad venérea lo que conllevaría su internamiento en *Saint-Lazare*, un hospital destinado al tratamiento de estas enfermedades (Peralta, 2010).

Es importante señalar también que estas tesis higienistas influyeron en leyes de reglamentación de la prostitución, no solo en Francia, sino en muchísimos otros países, tanto europeos como americanos (Alcaide, s.f.). Además, a raíz de la aplicación de este tipo de legislaciones que estigmatizan y culpabilizan a las mujeres prostituidas, se empieza a organizar el movimiento abolicionista de la prostitución, encabezado por la

británica Josephine Butler, que asocia, de manera muy clara la prostitución con la esclavitud sexual, hace un alegato por la descriminalización de las mujeres prostituidas y pone el foco en proxenetas, puteros y el propio Estado (De Miguel y Palomo, 2011).



Fig.30: Henri de Toulouse-Lautrec. La inspección médica, 1894. Óleo sobre cartón. National Gallery, Washington D.C. Fuente: Wikimedia Commons

Asociada a esta idea de la mujer como causa y fuente de la sífilis surge el arquetipo femenino de la *femme fatale*. «La mujer fatal representaba para los "artistas" las fuerzas irracionales, las características de lo caótico, lo tenebroso, lo abismal» (Val, 2001, p.350). De esta manera, pintores y poetas representan «una imagen potente y destructora de mujer, producto, sobre todo, de la misoginia y el deseo masculino» (Bornay, 2019, p.31). La *femme fatale* es la contraposición peligrosa y carnal de la mujer pasiva y sometida (Peralta, 2010) en una sociedad que sigue dividiendo a las mujeres en dos clases. La idea de una mujer cuya «belleza maldita» (Val, 2001, p.352) arrastra a los hombres a la autodestrucción, a través de una sexualidad asociada con la muerte (Bornay, 2019), es *leitmotiv* en numerosas representaciones artísticas, tanto pictóricas como literarias, como es el caso de la famosa obra «*Las flores del mal*» de Charles Baudelaire (Bornay, 2019).

Este nuevo arquetipo, producto del cambio de siglo, encontró su máximo desarrollo en la corriente artística del simbolismo (Val, 2001) como es el caso del pintor belga, Félicien Rops, que asocia a la *femme fatale* con la prostituta satánica, relacionando

así el sexo con la muerte (Bornay, 2019). Precisamente, Rops, en su obra «*La parodia humana*» (Fig. 31), muestra esa imagen de la prostituta como *femme fatale* asociada a la sífilis. Una mujer bella, con ropa vistosa y roja, observa, de manera sugerente, al putero que se acerca en la oscuridad y al que, ni siquiera se le ve la cara debido a que se encuentra completamente difuminada. Ella tiene dos caras, por un lado, su rostro bello y peligroso que esconde su cara oculta, una calavera que simboliza la muerte a la que conlleva la sífilis. El putero es su próxima víctima.



Fig.31: Féliçien Rops. La parodia humana, 1879-1881. Acuarela, pastel y tiza. Colección privada.
Fuente. Wikimedia Commons.



Fig.32: Ramón Casas. Sífilis, 1900. Litografía en color. Museu Nacional d'art de Catalunya.
Fuente: Página web del Museu Nacional d'art de Catalunya.

Este tipo de representación encaja a la perfección con la construcción que se ha gestado, a lo largo del siglo XIX, sobre la mujer prostituida y su responsabilidad como fuente de contagio de enfermedades venéreas en la población. Ejemplo, también, de este ejercicio de culpabilización de las mujeres es el cartel, diseñado por Ramón Casas, anunciando un sanatorio para sífilíticos en Barcelona (Fig.32), ciudad que, a principios

del siglo XX, llegó a tener alrededor de 10.000 mujeres prostitutas registradas (Peralta, 2010). El análisis iconográfico de este cartel adquiere gran interés a la hora de identificar los atributos asociados a la prostituta como *femme fatale*. Los paralelismos con la obra de Rops son claros al simbolizar las dos caras de la prostituta. Tal y como explica Peralta (2010), la mujer representa a una prostituta, de cabellera cobriza, que sostiene con una mano un narciso blanco, mientras con la otra esconde una serpiente tras su espalda. Otros atributos que alertan sobre los peligros de esta *femme fatale* son el mantón de manila, cuyas manchas violetas parecen simbolizar las lesiones cutáneas provocadas por la enfermedad (Peralta, 2010), así como las letras «S», de la palabra sífilis, en forma de serpientes, en clara alusión al pecado original.



Fig.33: Darío Carmona de la Puente. «Evita las enfermedades venéreas, tan peligrosas como las balas enemigas», 1937. Cartel de la Inspección General de Sanidad Militar.



Fig.34: Francisco Rivero Gil. «¡Atención! Las enfermedades venéreas amenazan tu salud. ¡Prevente contra ellas!», 1937. Cartel de la Jefatura de Sanidad Militar del Ejército de España.



Fig.35: Desconocido. «Una baja por mal venéreo es una deserción», 1937. Cartel. Generalitat de Catalunya.

Fuente de las tres imágenes: Rodríguez Tsouroukdissian, C. (2019). Carteles antivenéreos de la Guerra Civil Española: imágenes de la prostituta en tiempos de conflicto y revolución social.

La investigadora Carolina Rodríguez Tsouroukdissian (2019) llevó a cabo el análisis de estos tres carteles (Fig. 33, 34 y 35) del gobierno republicano durante la Guerra Civil Española, donde se previene a la tropa de los peligros que tiene la prostitución, al ser fuente de contagio de la sífilis. Si bien es cierto que la II República legisló, desde

1935, a favor de la abolición de la prostitución; con el estallido de la Guerra Civil Española, los esfuerzos por poner fin a la explotación sexual de las mujeres se vieron pospuestos en pro de minimizar el impacto de la sífilis en la tropa republicana (Rodríguez, 2019). Se trata de carteles destinados a los soldados del bando republicano donde se vuelve a utilizar la imagen de las mujeres prostitutas asimiladas a la muerte (Rodríguez, 2019) y el pecado, en definitiva, se recurre de nuevo al arquetipo de la *femme fatale*.

En la figura 34, el brazo que abraza por la espalda al soldado es un esqueleto (Rodríguez, 2019), sin embargo, el hombre tan solo ve su bello rostro. Se trata de un modelo de representación que parece asimilarse a la de Rops (Fig. 31), donde las mujeres prostitutas muestran dos facetas: la belleza seductora y la muerte. Por otro lado, en la figura 35, se alude a la serpiente que, además de ser representación del pecado original, en los carteles de la Guerra Civil «se usó [...] como símbolo del fascismo» (Rodríguez, 2019, p.114). En todo caso, estos carteles muestran a las mujeres prostitutas como seres malvados, responsables de la propagación de las enfermedades venéreas entre la tropa, «liberando de toda responsabilidad al soldado» (Rodríguez, 2019, p.113), planteamiento que, en ningún caso, mantuvo la organización anarquista «Mujeres Libres» (Rodríguez, 2019), asociada a la CNT, cuyo claro enfoque abolicionista atribuye la responsabilidad a los puteros, incluso, a aquellos que son sus propios compañeros de lucha.

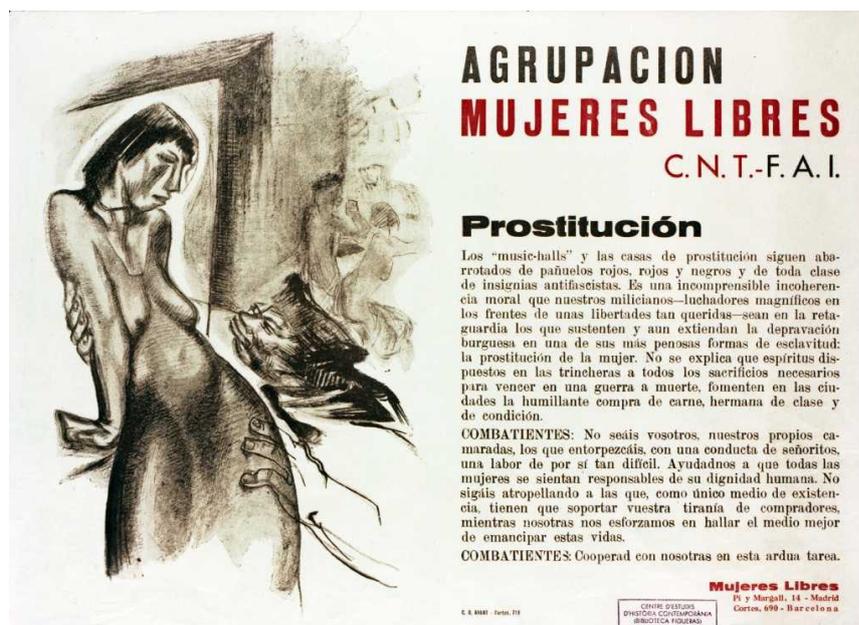


Fig. 36: Organización Mujeres Libres C.N.T.-F.A.I. Prostitución, 1937. Universitat de Barcelona.

Fuente: Página web Gráfica Obrera i Anarquista

Tajantes son las palabras que conforman este artículo (Fig. 36) publicado por la propia organización (citado en Ranea, 2019, p.157), donde, de manera, contundente, hacen un llamamiento a sus camaradas para poner fin a la explotación sexual de las mujeres, por parte de ellos mismos, asimilando este tipo de actitudes a los privilegios burgueses:

«Los “music-halls” y las casas de prostitución siguen abarrotados de pañuelos rojos, rojos y negros y de toda clase de insignias antifascistas. Es una incomprensible incoherencia moral que nuestros milicianos – luchadores magníficos en los frentes de unas libertades tan queridas – sean en la retaguardia los que sustenten y aun extiendan la depravación burguesa en una de sus más penosas formas de esclavitud: la prostitución de la mujer. No se explica que espíritus dispuestos en las trincheras a todos los sacrificios necesarios para vencer en una guerra a muerte, fomenten en las ciudades la humillante compra de carne, hermana de clase y condición. COMBATIENTES: No seáis vosotros, nuestros propios camaradas, los que entorpezcáis con una conducta de señoritos, una labor de por sí tan difícil. Ayudadnos a que todas las mujeres se sientan responsables de su dignidad humana. No sigáis atropellando a las que, como único medio de existencia, tienen que soportar vuestra tiranía de compradores, mientras nosotras nos esforzamos en hallar el medio mejor de emancipar estas vidas. COMBATIENTES: Cooperad con nosotras en esta ardua tarea».

Por último, cabe señalar que el dibujo que acompaña al texto, muestra a la mujer prostituida en situación de vulnerabilidad, mientras el putero la agarra y acosa sexualmente. Un cambio de roles donde ellas dejan de ser representadas como malvadas seductoras y ellos como víctimas.

4.6. Las adicciones: absentia y opiáceos.

Es fundamental, cuando se analiza el sistema prostitucional, tener en cuenta los efectos en la salud de las mujeres que la explotación sexual ejerce sobre ellas. Uno de los factores que más determina el deterioro de la salud de las mujeres y, en consecuencia, su mayor vulnerabilidad, es el consumo de alcohol y drogas (Barnard, 1993 citado en

Meneses, 2010). «El uso y abuso de drogas ha estado vinculado a los contextos de prostitución de diferentes maneras» (Goldesteins, 1979; Gossop et ál., 1994; Cusick, 1998 citado en Meneses, 2010, p.330) y muchas representaciones artísticas, sobre todo del siglo XIX y XX, así lo han atestiguado. «A finales del siglo XIX y principios del XX, el comercio europeo de drogas era libre y no existía un límite definido entre los términos “fármaco” y “droga”» (Barrón, 2016, p.8), por lo que el consumo de absenta y opiáceos tuvo un importante impacto en las sociedades industrializadas. A lo largo de este capítulo, se abordará el impacto que tuvo en la representación artística, de esta época, el consumo de absenta, opio y morfina y su relación con la prostitución.



Fig.37: Autor desconocido. Estadounidenses fumando en un fumadero de opio chino en Nueva York, 1925. Fotografía. Revista Collectors Weekly. Fuente: Wikimedia Commons.

El opio es una sustancia que proviene de la planta de la adormidera, o también conocida como amapola, cuyo efecto narcótico ha servido, durante milenios para calmar los dolores (Hinojosa y Marín, 2015). Sin embargo, será a partir de su estudio químico, en 1803, cuando adquiera la consideración de medicamento (Hinojosa y Marín, 2015). A mediados del siglo XIX, el éxito del opio derivó en la comercialización y publicidad de innumerables productos derivados de este, que se vendían como milagrosos, por toda Europa (Barrón, 2015). Además, «durante los últimos treinta años del siglo XIX el consumo de opio con fines recreativos se disparó» (Barrón, 2015, p.259) y comenzaron a habilitarse fumaderos en Europa y parte de Estados Unidos (Nuño, 2021).

El Romanticismo y su búsqueda de paraísos perdidos y huida de la razón conllevó al desarrollo de obras literarias y pictóricas muy asociadas al consumo de drogas. La imagen pictórica del opio entra en directa relación con lo onírico y paradisiaco del Orientalismo asociado, a su vez, a los harenes (Sola, 2014). En la, previamente citada, obra de Delacroix, «*Mujeres de Argel*» (Fig.6). se hace referencia a esta sustancia en el narguilé (o pipa) que aparece, en primer plano, planteándose así, una relación entre el erotismo femenino y la droga (Sola, 2014).

La absenta, por su parte, fue una bebida alcohólica muy famosa y demandada en el siglo XIX. Su receta proviene de un tónico estomacal (Barrón, 2015), pero derivó en bebida alcohólica de un característico color verde. Según explica Barrón (2015), durante el siglo XIX, se fundaron numerosas destilerías dedicadas a su producción, por lo que las diferentes marcas de absenta encargaban carteles publicitarios para promocionar su bebida en las paredes públicas de toda Europa (Fig. 38 y 39).



Fig.38: Leonetto Capiello. Absenta Ducros Fils, 1901. Cartel.



Fig.39: Henri Thiriet. Absenta Berthelot, 1895. Cartel.

Fuente de las dos imágenes: Barrón Abad, S. (2015). Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX. [Tesis Doctoral]. Universitat de Valencia.

Prácticamente, todos los carteles publicitarios de absenta, en esta época, estaban asociados a la imagen de la mujer como objeto de deseo. En el cartel de la absenta Ducros Fils (Fig. 38), la mujer, que ocupa todo el espacio, evoca la fiesta, el baile y la «alegría de vivir» (Barrón, 2015, p.77). Sería atrevido afirmar categóricamente que se trata de una

mujer prostituida, sin embargo, sus elementos iconográficos, como la larga melena cobriza, así como el colorido vestido rojo, coinciden con los que, generalmente, se atribuyen a las prostitutas. Por otro lado, el cartel de la absenta Berthelot (Fig. 39) muestra a una mujer, también pelirroja, que está siendo objeto de deseo de varios hombres, sentados en la terraza de un café, que la observan, de forma lasciva, mientras ella camina (Barrón, 2015). Uno de ellos, absorto por la sensualidad de la mujer, vuelca una botella de agua sobre un plato, momento que aprovecha un vagabundo para robarle su copa de absenta (Barrón, 2015). Se observa, de manera clara, sobre todo en el segundo cartel, una alusión a los cafés, cabarets y burdeles que tanto auge tuvieron durante la Belle Époque en Francia y que se encuentran vinculados, directamente, con el consumo de esta bebida y con los espacios de prostitución. Por ello, y teniendo en cuenta que la prostitución se solía organizar alrededor de estos espacios (Musée, d'Orsay, 2015), resulta verosímil que la mujer representada en el cartel de la absenta Berthelot (Fig. 39) haga alusión a una mujer prostituida. Pero el consumo de absenta no solo se representa en los carteles publicitarios, sino que forma parte de la iconografía de escenas de burdel, propias de la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX.

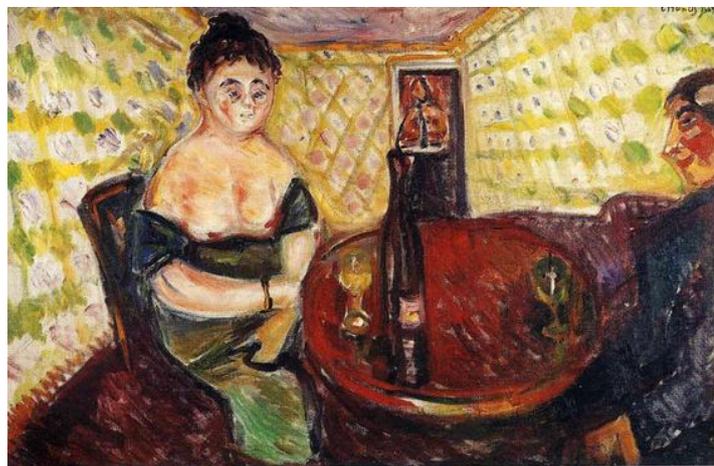


Fig.40: Edvard Munch. Al gesto de la dulce muchacha, 1907. Óleo sobre lienzo. Munch Museet, Oslo.
 Fuente: Barrón Abad, S. (2015). Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX. [Tesis Doctoral]. Universitat de Valencia.

Edvard Munch, en «*Al gesto de la dulce muchacha*» (Fig.40), parece utilizar la crítica satírica en el propio título de la obra para mostrar una descorazonadora escena de burdel con la absenta como parte de esta. A la mesa, donde se ubica una botella de absenta y dos copas, se sientan el putero y la mujer prostituida. Al fondo, un camarero se acerca

con otra botella (Barrón, 2015). Ella, con sus pechos al descubierto, muestra en su rostro profunda tristeza, melancolía, incluso hasta cierto recato al cruzarse las manos (Barrón, 2015), lo cual denota su incomodidad. Él la mira con «sonrisa cínica» (Barrón, 2015, p.147) y mirada lasciva ajeno a cualquier atisbo de malestar o desasosiego de la mujer prostituida. La falta de empatía del putero, característica común de estos hombres (Sanchís, 2018), podría llevar a la conclusión de que se trata de una obra crítica con la explotación sexual, si no fuese porque Munch está representando el burdel al que solía acudir con asiduidad (Barrón, 2015) como consumidor.

Como ya se ha explicado, el consumo de absenta en los burdeles y cafés eran muy común por lo que la representación de bebedoras de absenta, en estos lugares, se convierte en un tipo de escena recurrente en la obra de muchos artistas. Rops, Manet, Forain, Kees van Dongen, Toulouse-Lautrec o Picasso son algunos ejemplos de artistas que pintaron bebedoras de absenta, en cafés y tabernas, envueltas en una atmósfera de melancolía, tristeza y soledad (Fig. 41 y 42).

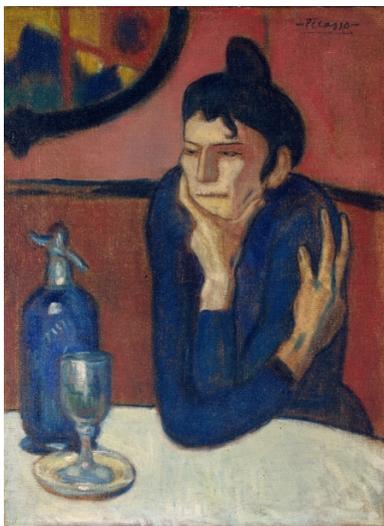


Fig.41: Pablo Picasso. la bebedora de absenta, 1901-1902. Óleo sobre lienzo. Museo Hermitage, San Petersburgo. Fuente: Wikimedia Commons.

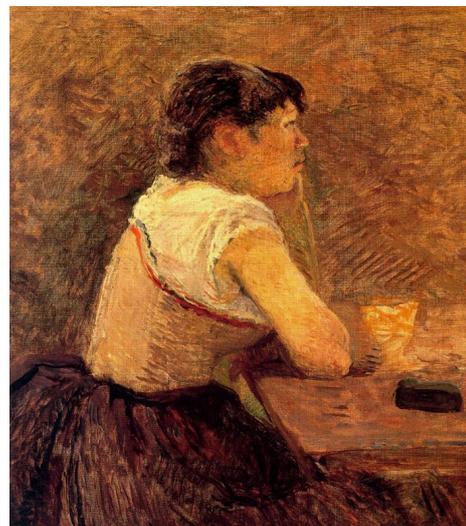


Fig.42: Henri de Toulouse-Lautrec - bebedora de ajenjo en Grenelle. 1886. Óleo sobre lienzo. Museo Botero, Bogotá. Fuente: Wikimedia Commons.

Por último, otra droga que ha sido representada en el arte es la morfina. Se trata de un derivado del opio, desarrollado a principios del siglo XIX y patentado por Bayer a finales

del mismo (Sola, 2014), que recibe su nombre del dios Morfeo, ya que produce un intenso sueño al ser «diez veces más potente que el opio» (Barrón, 2015, p.314). Cabe destacar, además, que, con el invento de la jeringuilla, se consiguió un efecto más directo e intenso que le hizo tener un enorme éxito en la sociedad parisina, tal y como explica Escohotado (1989, p.317 citado en Barrón, 2015):

«...se desató entonces, en ciertos medios, un frenesí, un hambre loca de pinchazos. Las elegantes ocultaban en sus manguitos minúsculas jeringuillas de oro con objeto de no perder una dosis, ni siquiera durante las visitas. Era corriente observar que un invitado abandonaba la mesa o desaparecía del salón un instante cuando su organismo exigía la dosis. Nadie se sorprendía ya; por el contrario, resultaba de muy buen tono. Los grandes drogados conocidos por todo París, hacían incluso ostentación de inyectarse en público. Algunos llevaban permanentemente clavada una aguja de oro por debajo del apósito. Otros deseosos de mantener su reputación, se inyectaban agua pura, hasta tal punto era preciso pasar por decadente».

Si bien es cierto que se usó con fines médicos, ya que calmaba el dolor en muchísimas enfermedades (Barrón, 2015), la morfina acabó generando una grandísima adicción en la sociedad en general. Como explica Escohotado (1989, citado en Barrón, 2015), era una droga muy consumida por la propia burguesía por lo que no se puede asociar, exclusivamente, a los contextos de prostitución.



Fig.43: Albert Matignon. La morfina, 1905. Óleo sobre lienzo. Musée de Nemours. Fuente: Barrón Abad, S. (2015). Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX. [Tesis Doctoral]. Universitat de Valencia.

En 1905, Albert Matignon presenta, en el Salón de París, una obra (Fig.43) que muestra a tres jóvenes mujeres consumiendo morfina (Barrón, 2015). Se trata de una pintura en la que, según algunos historiadores, las mujeres podrían ser o bien «lesbianas lascivas» (Berge 2004, p.114 citado en Barrón, 2015) o promiscuas prostitutas (Marchant 2014, p.201 citado en Barrón, 2015). De esta manera, vemos como el consumo de este tipo de sustancias se sigue asociando al erotismo del cuerpo femenino y se identifica «como un destello de frívola indulgencia» (Barrón, 2015, p.318) de las mujeres. Por último y en otra línea completamente diferente, se sitúa la obra de Eugène Grasset, «*La morfinómana*» (Fig. 44) que muestra, en lugar del éxtasis de la obra de Matignon (Barrón, 2015), la cara más cruda de la adicción. «La necesidad de una nueva dosis» (Barrón, 2015, p.319), que muestra la joven en su rostro, refleja la capacidad adictiva que tiene esta droga.



Fig.44: Eugène Grasset, *La morfinómana*, 1897. Litografía. Fuente: Barrón Abad, S. (2015). *Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX*. [Tesis Doctoral]. Universitat de Valencia.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del recorrido diacrónico, realizado en este trabajo, para ahondar en el fenómeno de la prostitución, desde una perspectiva sociológica e histórico-artística, se ha podido confirmar que la ideología o cultura de la prostitución (De Miguel, 2012; Torrado, 2018) tiene muchos nexos de unión entre culturas y sociedades muy diferentes y alejadas, tanto en el espacio como en el tiempo. Los discursos patriarcales, analizados a través de las obras artísticas en este trabajo, han legitimado la prostitución a lo largo de la historia, coincidiendo, de manera evidente, con las características que De Miguel (2012) y Torrado (2018) asocian a la ideología de la prostitución y a una serie de mitos del pasado que perduran hasta la actualidad. En primer lugar, el mito de que los hombres tienen un deseo sexual incontrolable; en segundo lugar, la concepción de la idea del «mal menor» que ha generado una tolerancia hacia la prostitución en las sociedades; y, en tercer y último lugar, que es una ideología elástica que se adapta, tanto a posturas conservadoras como liberales.

En primer lugar, esa supuesta sexualidad irrefrenable de los hombres, como justificación para la existencia del sistema prostitucional, es perfectamente identificable en textos con una enorme distancia cronológica entre ellos. Las palabras de Ateneo de Náucratis, en el siglo II, haciendo referencia a palabras del político griego Solón, en el siglo VI a.n.e., sobre los «pobres chicos a los que la naturaleza obliga», encuentran su semejanza en las tesis de la Iglesia sobre la necesidad de la existencia de la prostitución para evitar violaciones a las mujeres honradas. Esta concepción de la sexualidad de los hombres, como sujetos incapaces de contener sus instintos, y de las mujeres, como objetos sexuales cosificados y destinados a satisfacer sus deseos, conllevó a la distinción de las mujeres en dos tipos: las públicas y las privadas. Ambas son consideradas objetos sexuales, la única diferencia radica en que mientras unas pertenecen a un solo hombre, las otras pertenecen a todos los hombres (Lerner, 1986), pero, en ningún caso, se les permite ser sujetos que deseen y que vivan su sexualidad libremente. De hecho, las obras de pintores contemporáneos que se autorretratan, o retratan a sus amistades, con mujeres prostituidas denota ese planteamiento, en el que ellos son sujetos de deseo y ellas los objetos que permiten satisfacerlo. En el caso de Picasso, analizado en este trabajo, resulta clara la identificación de ellos como sujetos, al ser nombrados con nombres y apellidos, y la consideración hacia ellas como objetos, al utilizar términos genéricos o diminutivos (Fig. 13, 14 y 15).

En segundo lugar, otra idea o mito que ha sido una constante, a lo largo de todo el análisis, es la del «mal menor». La idea de la función social de la prostitución, asociada también a la sexualidad incontrolable de los hombres y que se encuentra fundamentada desde la Antigüedad. La Iglesia, siguiendo las tesis de San Agustín, defiende el concepto de «mal menor» o «mal necesario», en tanto entiende que, si bien la prostitución no es un fenómeno deseable para la sociedad, resulta necesario para satisfacer la demanda sexual de los hombres. Tanto es así, que el propio poder ha legislado en favor de la existencia de prostíbulos, regulados por el propio Estado, con el fin de asegurar la salud de los hombres demandantes de prostitución, pero asumiendo que estos tienen el derecho de comprar el cuerpo de las mujeres para su satisfacción sexual.

Por último, en tercer lugar, la ideología de la prostitución es elástica porque se adapta a posturas políticas antagónicas. Este ejemplo se manifiesta, claramente, en el siglo XIX, donde el propio poder legitima la prostitución, bajo una serie de normas estrictas de control sobre las mujeres prostituidas; pero, por otro lado, el mundo antiburgués de la bohemia, incide también en esa legitimación al asociarla con la transgresión y la libertad. El mundo de la bohemia se desarrolla alrededor de ideas que cuestionan la moral burguesa, que establece unos «convencionalismos sociales» y unos cánones establecidos (Luengo, 2007, p.24). Por ello, podría parecer que, en ese ambiente antiburgués, se estuviese también atacando la doble moral sexual burguesa, esa que entiende que existe una manera de entender la sexualidad para los hombres y otra para las mujeres. Sin embargo, estos espacios de bohemia estaban profundamente masculinizados y, realmente, no reconocen a las mujeres como sujetos sexuales, sino que lo que pretenden es legitimar la prostitución como espacio de libertad, transgresión y creatividad artística para los hombres y convertir a las mujeres prostituidas en «vía de escape a la sociedad nacida del nuevo orden racional aparecido tras la Revolución Industrial» (Peralta 2010, p.4). Resulta sumamente interesante el análisis sobre la transgresión que lleva a cabo la teórica feminista, Alicia Puleo (2003), donde se afirma que, realmente, la transgresión no deja de ser más que utilizada como una nueva forma de legitimación de la violencia contra las mujeres. Al fin y al cabo, estos intentos de convertir a las mujeres prostituidas en personas libres, que transgreden las normas sociales burguesas, no dejan de ser una manera de legitimar el sistema prostitucional, por parte de los hombres (Torrado y González, 2014). Realmente, ellas siguen siendo consideradas objetos de deseo masculino y se les sigue negando su capacidad como sujetos sexuales autónomos que,

con verdadera libertad y sin que intermedie la necesidad económica, decidan sobre sus cuerpos y su propia sexualidad.

En relación a esta última cuestión, referida a la transgresión, resulta sumamente interesante analizarla desde perspectivas actuales, donde términos como «empoderamiento» y «libertad» se asocian, de manera muy directa, con la prostitución. En el contexto globalizado actual, la legitimación de la prostitución, tanto por parte de los Estados que la han legalizado, como por parte de los sectores sociales que la defienden como un trabajo legítimo, se lleva a cabo a través de discursos que interpelan a la autonomía de las mujeres y su libertad para poder ser objetos de deseo masculino. Es decir, se retuercen los argumentos con los que la crítica feminista ha defendido la necesidad de consideración de las mujeres como sujetos y no objetos sexuales, hasta el punto de convertir en feminista la libertad individual para cosificarse como una forma de empoderamiento.

En definitiva, la legitimación de la ideología de la prostitución que propone De Miguel (2012) y Torrado (2018) se ha basado en la idea del mal menor que justifica que esta tiene una labor social porque satisface el supuesto deseo sexual insaciable de los hombres, estableciéndose así, una doble moral sexual que, a su vez, distingue entre mujeres públicas y mujeres privadas. Por otro lado, los discursos de transgresión que se contraponen a la doble moral burguesa, no consideran a las mujeres como sujetos sexuales, sino que reafirman su condición de objeto, legitimando los espacios de prostitución como lugares de libertad para los hombres y justificándose bajo la idea de la libertad individual de cosificación de las mujeres como ejemplo de transgresión.

Cabe destacar, sin embargo, que, en el siglo XIX, estos planteamientos legitimadores de la prostitución, bajo las tesis higienistas, que surgieron en Francia pero que también se implantaron en muchos otros países, como Reino Unido, tuvieron una fuerte crítica y oposición por parte del recién surgido movimiento abolicionista de la prostitución (De Miguel y Palomo, 2011). Una de sus figuras más importantes, la británica Josephine Butler, hablaba así respecto a la cosificación a la que eran sometidas las mujeres, por parte de las leyes inglesas, basadas en estas tesis higienistas (citado en (De Miguel y Palomo, 2011, p.326):

«No son acaso seres humanos como nosotros con corazón y conciencia? ...Bajo estas leyes ya no se las trata como a mujeres sino como a trozos de carne numerada, inspeccionada y etiquetada para su distribución en el mercado público por parte del Gobierno».

En consecuencia, en este periodo, no todas las obras que tratan el fenómeno de la prostitución lo hacen desde una perspectiva legitimadora, sino que existen ejemplos que sostienen una visión sumamente crítica con el sistema prostitucional y que parecen coincidir con los planteamientos abolicionistas.



Fig.45: Joaquín Sorolla. Trata de blancas, 1894. Óleo sobre lienzo. Museo Sorolla, Madrid. Fuente: Wikimedia Commons



Fig.46: Antonio Fillol Granell. La bestia humana, 1897. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Página web del Museo del Prado.

Por un lado, Sorolla aborda el tema de la prostitución al denunciar la explotación sexual en su obra «*Trata de blancas*» (Fig. 45). La pintura muestra una escena en un vagón de tren donde varias jóvenes, apenas unas adolescentes, duermen acompañadas de la celestina, es decir, la proxeneta. El pintor pretende transmitir una visión empática y conmovedora hacia las mujeres prostituidas tratando de poner énfasis en la denuncia social al contar, a través de la pintura, las duras situaciones de vida de las clases más desfavorecidas (Museo Sorolla, s.f.). Por otro lado, «*La bestia humana*» (Fig. 46) de Fillol, muestra una desgarradora escena donde la mujer prostituida llora al verse obligada a ser explotada sexualmente. Con el título de esta obra, el artista bien podría estar refiriéndose tanto al putero como a la proxeneta, pero, desde luego, la pintura es un claro

reflejo de lo que en realidad es el sistema prostitucional. Un sistema en el que a los puteros les da igual el consentimiento o el deseo de la mujer prostituida, y esto se ve, de manera muy obvia, al representar a este como a un personaje sin empatía que se muestra completamente indiferente al llanto de la joven. Un sistema en el que el único deseo válido es el de los varones prostituidores.

En conclusión, con este recorrido sociológico e histórico-artístico se ha pretendido construir toda una estructura de conocimiento que sirva para enriquecer los planteamientos abolicionistas de la prostitución, desde el conocimiento de la historia del arte, desmontando mitos e ideas romantizadas sobre la prostitución, además de generando herramientas que sirvan para analizar fenómenos culturales más actuales y que siguen reproduciendo estas dinámicas de legitimación del sistema prostitucional.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aimeur, Carlos. (21 de marzo, 2014). La leyenda del gran burdel medieval de Valencia se convierte en ruta turística. *Valencia Plaza*.
<http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/123675/la-leyenda-del-gran-burdel-medieval-de-valencia-se-convierte-en-ruta-turistica.html>
- Alcaide González, Rafael. (s.f.). La higiene de la prostitución en Barcelona: una aproximación a los contenidos médico-sociales del higienismo en España durante el siglo XIX. *Geocrítica. Universitat de Barcelona*.
<http://www.ub.edu/geocrit/pspestin.htm>
- Alcalá Flecha, Roberto. (1984). *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáceres, Ediciones de la Universidad de Extremadura.
- Ausàs i Call, Andreu. (2017). La representación de la prostitución en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. *Universidad Pompeu y Fabra*.
https://www.researchgate.net/publication/331287755_La_representacion_de_la_prostitucion_en_el_arte_de_la_segunda_mitad_del_siglo_XIX
- Barrón Abad, Sofía. (2015). *Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX*. [Tesis Doctoral], Universitat de Valencia.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=119316>
- Bornay, Erika. (2019). Origen y desarrollo iconográfico del mito de la femme fatale. En Bárbara García Menéndez. y Carmen Martínez. (coord.), *Perversidad. Mujeres fatales en el Arte Moderno. 1880-1950*. (pp. 31-44). Museo Carmen Thyssen Málaga.
- Burke, Peter. (2001). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona, Editorial Crítica. Letras de Humanidad.
- Celdrán, Helena. (17 noviembre, 2012). Cuando Otto Dix demostró que la realidad es una caricatura. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/1646595/0/otto-dix/nueva-objetividad/exposicion/>
- Centre Pompidou. (s.f.). Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel (Souvenirs de la galerie des glaces à Bruxelles).
<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/iYJ0HdM>

- Cobo, Rosa (2017). *La prostitución en el corazón del Capitalismo*. Madrid, Editorial Bellaterra
- Corbin, Alan. (1987). Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX: un sistema de imágenes y regulaciones. *Historias*, (18), 11–22. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/14958>
- Cuadrada, Coral. (2015). Historias de silencios: las palabras de las putas (siglos XV-XVI). *Clío & Crimen*, (12), 323-364. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5500162>
- Dardel Coronado, Magdalena. (2015). Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico. *Poliantea*, 11(20), 251-267. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5251683>
- De Miguel Álvarez, Ana. (2012). La prostitución de mujeres, una escuela de desigualdad humana. *Dilemata*, 6(16) 7-30 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4834543>
- De Miguel Álvarez, Ana y Palomo Cermeño, Eva. (2011). Los inicios de la lucha feminista contra la prostitución: políticas de redefinición y políticas activistas en el sufragismo inglés. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (35), 315-334. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3933011>
- Favaro, Laura y De Miguel, Ana. (2016). ¿Pornografía feminista, pornografía antirracista y pornografía antiglobalización? Para una crítica del proceso de pornificación cultural. *Labrys, Études Féministes/Estudios Feministas*, (29), 1-20. <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/23948/>
- Fayanas Escuer, Edmundo. (12 de marzo, 2021). Historia de la prostitución. *Nueva Tribuna*. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/historia-prostitucion-cultura-trabajo-biblia/20210312153404185491.html>
- Folguera Cots, Laia. (2016). El burdel como espacio privilegiado de masculinidad. *Sociología histórica* (6), 223-244. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5793851>
- Francastel, Pierre. (1972). *Sociología del arte*. Madrid, Editorial Emecé.
- García Arias, Patricia. (2008). Guerrilla Girls. La conciencia del mundo del arte. *Mujeres en Red*. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566>

- Hagen, Rose-Marie y Hagen, Rainer. (2005). *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera. Tomo II*. Ed. Taschen.
- Hinojosa Becerra, Mónica y Marín Gutiérrez, Isidro. (2015). El opio y el éter en la imaginación victoriana: George Sand, Margaret Fuller y Sarah Bernhardt. *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. 345-370. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339167>
- Lahitte, María Leticia. (2014). El cuerpo en situación de prostitución callejera: metáforas y rebeldías. *XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario*. 1-22. <https://www.aacademica.org/000-081/1186>
- Lerner, Gerda. (1986). *La creación del patriarcado*. Pamplona, Editorial Katakarak
- López Rodríguez, Mariano. (2010). Factores determinantes en la construcción del mito del artista. *Acis. Grupo de Investigación de Mitocrítica. Universidad Complutense de Madrid*. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12211/>
- Luengo López, Jordi. (2007). Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amorosa del submundo urbano. *Dossiers Feministes (10)*, 23-50 <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102538>
- Martínez, Samuel y Rubayo, Sara. (28 de mayo, 2021). 'La metrópoli' de Otto Dix, una fiesta redentora... ¿o todo lo contrario? *Eldiario.es* https://www.eldiario.es/red/la-galeria/metropoli-otto-dix-fiesta-redentora-contrario_1_7982204.html
- Mayayo, Patricia. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra 10ª edición.
- Meneses Falcón, Carmen. (2010). Usos y abusos de drogas en contextos de prostitución. *Revista Española de Drogodependencia*, 35(3), 329-344. https://www.aesed.com/descargas/revistas/v35n3_5.pdf
- Millet, Kate. (1969). *Política sexual*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MoMA. (s.f.). George Grosz. Circe. <https://www.moma.org/collection/works/33643>
- Montalbán López, Rubén. (s.f.). ¿Es puta y ella lo disfruta? Prostitutas y esclavas sexuales en la antigua Roma. *Khronos Historia*. <https://khronoshistoria.com/prostitucion-en-la-antigua-roma/>

- Montalbán López, Rubén. (entrevistado). (22 agosto, 2021). La historia de la prostitución. [Episodio de Podcast]. En *Ser Historia*. Ivoox.
- Morcillo, Santiago. (2015). Entre el burdel, la cárcel y el hospital. Construcción socio-médica de la «prostituta». *Espacio Abierto: Cuaderno Venezolano de Sociología*. (24)2 299-316. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5163952>
- Musée d'Orsay. (2015). Esplendores y miserias. Imágenes de la prostitución. 1850-1910. [Exposición].
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. (s.f.). Obras comentadas. Gutiérrez Solana, José. <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/gutierrez-solana-jose-120>
- Museo Sorolla. (s.f.). "Trata de blancas". <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/pintura/trata-de-blancas.html>
- Museu Picasso de Barcelona (s.f.). El diván. Ajuntament de Barcelona. <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/coleccion/mpb4-267.html>
- Nochlin, Linda. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>
- Nuño, Ada. (26 de enero, 2021). Auge y caída de los fumadores de opio: así eran hace un siglo. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2021-01-26/fumaderos-opio-historia-siglo-pasado-china_2913463/
- Oliva Barboza, Patricia. (2018). Las llamadas «Mujeres públicas». Historizando a través del arte. *Asparkia* (33), 243-259. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.14>
- Pateman, Carole. (1988). *El contrato sexual*. Ménades Editorial.
- Peralta Sierra, Yolanda. (2010). Bajo la luz roja. Burdeles, prostitutas y artistas. En VV.AA., *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*. (pp. 219-250). TEA Tenerife Espacio de las Artes.
- Pérez, Patricia (25 noviembre, 2020). 04. El tratamiento de la prostitución en la Historia del Arte del Siglo XIX y XX. [Video]. Canal Cuéntame un cuadro. YouTube. <https://youtu.be/nCHTjW2mcS4>

- Pérez Rojas, Francisco Javier. (2008). Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades* (20), 351-388. <http://hdl.handle.net/10347/4533>
- Ponferrada. Gustavo E. (s.f.). Santo Tomás y la legalización de la prostitución. <https://www.ancmyp.org.ar/user/FILES/08.pdf>
- Puleo, Alicia H. (2003). Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden. *Isegoría* (28). 245-251. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2003.i28.516>
- Ranea Triviño, Beatriz. (2019). *Feminismos. Antología de textos feministas para uso de las generaciones más jóvenes, y de las que no lo son tanto*. Madrid, Editorial Catarata.
- Rivas Martínez, Rocío. (s.f.). Mujeres de mala vida: prostitución en la Grecia Clásica. *Khronos Historia*. <https://khronoshistoria.com/prostitucion-grecia-clasica/>
- Rodríguez Granell, Ana. (2015). La crítica satírica durante la República de Weimar: reformulando la vanguardia a través de la cultura de masas. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (12), 171-201. <https://idus.us.es/handle/11441/33070>
- Rodríguez Tsouroukdissian, Carolina. (2019). Carteleles antivenéreos de la Guerra Civil Española: imágenes de la prostituta en tiempos de conflicto y revolución social. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (42), 103-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7409387>
- Sanchís Rodríguez, Nerea. (6 de abril, 2018). ¿En qué piensan los puteros? *Tribuna Feminista. El Plural*. <https://tribunafeminista.elplural.com/2018/04/en-que-piensan-los-puteros/>
- Seoane Prado, Rafael. (2018). Las enfermedades infecciosas en el arte. *Anales RANM*, 135(03), 292-303. DOI: 10.32440/ar.2018.135.03.rev12 https://analesranm.es/revista/2018/135_03/13503rev12
- Sola Jiménez, Rocío. (2014). *La imagen del opio entre los siglos XIX Y XX. Fuentes literarias e iconografía pictórica*. [Trabajo de Fin de Grado], Universidad de Granada. <https://grados.ugr.es/arte/pages/acredita/tfgmh/>
- Torrado Martín-Palomino, Esther y González Ramos, Ana. (2014). «Laissez faire, Laissez Passr»: La mercantilización sexual de los cuerpos de las mujeres y niñas

desde una perspectiva de género. *Dilemata*, (16) 85-100. En Debates en torno a la prostitución y la trata.

<https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/329>

Torrado Martín-Palomino, Esther (2018). Mitos sustentadores del sistema prostitucional. La negación de la violencia machista en prostitución. *Servicios Sociales y Política Social*, 79-89. <https://www.serviciosocialesypoliticassocia.com/mitos-sustentadores-del-sistema-prostitucional-la-negacion-de-la-violencia-machista-en-prostitucion>

Val Cubero, Alejandra. (2001). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX): pintura, mujer y sociedad*. [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4347/>

Van der Pol, Lotte C. (2010). The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, (2), 1-2 DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.3 <https://jhna.org/articles/whore-bawd-artist-reality-imagery-seventeenth-century-dutch-prostitution/#citation>

de la Villa, Rocío. (31 octubre, 2017). Linda Nochlin, jaque al canon masculino. *El Cultural*. <https://elcultural.com/Linda-Nochlin-jaque-al-canon-masculino>

Villatoro, Manuel P. (29 agosto, 2020). La dura vida de las prostitutas en el gigantesco burdel de Valencia durante la Edad Media. *ABC*. https://www.abc.es/historia/abci-dura-vida-prostitutas-gigantesco-burdel-valencia-durante-edad-media-202008280041_noticia.html

Vives Casas, Francisca. (2006). La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX. *Vasconia*, (35), 103-117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2252371>