

3. EROTISMO Y LIBERTAD

14 DE JULIO DE 2020

ISSN 2660-793X

Fecha de recepción: 07/05/20



***Identidad de género y deseo
homosexual en “Los Pazos de Ulloa”
de Emilia Pardo Bazán***

Ana Díaz Correa

Universidad de Málaga - adiazc34@gmail.com

#EmiliaPardoBazán
#LosPazosDeUlloa
#Homosexualidad
#Identidad #Género
#Deseo



Identidad de género y deseo homosexual en *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán

Ana Díaz Correa

RESUMEN: El presente artículo analiza la figura de Julián, narrador y protagonista de *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán. Se persigue con ello establecer la ambivalencia de género del capellán. Asimismo, se estudiará una posible represión sexual por parte de este que justificará las acciones desarrolladas a lo largo de la obra. Todo ello queda enmarcado a través de la propia narración, siendo el estilo indirecto libre el causante de que el lector experimente el mismo proceso de autodescubrimiento que el personaje, desentramando, así, la parte oculta de la novela.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, homosexualidad, identidad, género, deseo.

Gender Identity and Homosexual Desire in Emilia Pardo Bazán's "Los Pazos de Ulloa"

ABSTRACT: This article analyzes the figure of Julián, narrator and protagonist of Emilia Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa* (1886). The aim is to establish the chaplain's gender ambivalence. Likewise, his possible sexual repression will be studied, which will justify the actions carried out throughout the novel. All of this is framed through the narrative itself, with the indirect freestyle causing the reader to experience the same process of self-discovery as the character, thus unravelling the hidden part of the novel.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, homosexuality, identity, gender, desire.

Identidad de género y deseo homosexual en *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo

Bazán

Ana Díaz Correa

Una de las pocas escritoras españolas que más se ha visto respetada y representada en los manuales de literatura a lo largo de la historia ha sido Emilia Pardo Bazán, quien acuñó en su obra las tendencias literarias desarrolladas durante el siglo XIX, pero aportando en cada una de ellas su visión filosófica del mundo. Esto mismo puede observarse en una de sus obras más alabadas: *Los Pazos de Ulloa* (1886). En ella se encuentran los preceptos naturalistas, románticos y góticos que se estaban dando en el resto de Europa; en especial serán las literaturas francesa y rusa dos de sus grandes influencias¹. Sin embargo, será el tratamiento de la psicología de los personajes presentados en la obra lo que hará que se considere como una de sus mejores creaciones. Esto es debido a que no solo establece el modelo naturalista y las nociones psicológicas del momento, sino que lo reformula dando a la obra una gran cantidad de misticismo y sensibilidad. Se crea, con ello, una novela que estudia “la condición mental y psicosocial de Nucha y Julián” (Romero), dos personajes que no se corresponderán con la sociedad decimonónica española que los rodea.

Toda la obra está narrada a través de Julián, un joven sacerdote criado en la ciudad que llega al pequeño pueblo gallego de Los Pazos, donde se encuentra con

¹ “Durante los ochocientos hubo entre los escritores franceses un interés renovador en la vida mental y emocional de los personajes de sus novelas. Esto se debió al descubrimiento de las obras de los grandes novelistas rusos (Goncharov, Turguenev y sobre todo Dostoyevsky), la influencia de la creación de Émile Zola y al prestigio adquirido por esa —relativamente— nueva ciencia: la psicología” (Romero).

un mundo dominado por la violencia y la animalización de sus habitantes. El uso del estilo indirecto en la narración de los hechos hará que estos se presenten siempre bajo la visión y los pensamientos del propio personaje:

La función literaria del estilo indirecto libre es la reconstrucción de la realidad de la conciencia, es decir, la realidad según es experimentada por una conciencia. El narrador reproduce una conciencia que a la vez imita una realidad . . . En el caso del estilo indirecto libre no sabemos “dónde empieza la realidad verdadera del mundo ficticio” . . . el estilo indirecto libre ofrece como rasgo primordial la ambigüedad. (Ojea 130-31)

La ambigüedad será, por tanto, una constante en toda la obra; una característica intrínseca al personaje de Julián, que se ve reforzada con el uso del estilo indirecto y la técnica del doble juego establecida por Sandra Gilbert y Susan Gubar: “es una técnica mediante la cual los textos funcionando como palimpsestos, permiten el trazar superficial que oculta sentidos y posturas menos accesibles y socialmente menos aceptables” (Agawu-Kakraba 97). Se trata de un método utilizado por multitud de escritoras del periodo decimonónico para establecer su propia voz en la literatura. En el caso de Emilia Pardo Bazán y la obra que nos concierne no es de extrañar el uso de dicho recurso, ya que se encuentran ciertas posturas que difieren con el pensamiento que expone la autora en el resto de sus obras, artículos y conferencias; incluso podría decirse que, en una primera lectura, se trata de una obra machista y misógina debido al tratamiento del protagonista de las figuras femeninas. Sin embargo, y como bien afirma Yaw Agawu-Kakraba, la autora “aparentemente apoya y se alía con una sociedad y una institución hegemónica dominada por los hombres, y —por otra parte— una voz muda y

femenina está sutilmente protestando contra el estatus quo” (97). Será, justamente, el personaje de Julián quien encarne esta parte ambivalente y oculta a través de su personalidad, pensamientos y actos; y por el que se justificará dicha visión “aparentemente” machista.

Desde el principio, y a lo largo de toda la obra, se nos presenta al capellán con rasgos y comportamientos femeninos: “Iba el jinete colorado, no como un pimiento, sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba . . .” (Pardo 94). No solo se describe a Julián como un pésimo jinete —una habilidad que debía presentar el hombre—, sino también de rasgos delicados. Además, la comparación con la fresa y su oposición con el pimiento es un elemento importante en esta primera aproximación. Ambos términos manifiestan ya una connotación del género tanto en la forma como en la consistencia: la fresa se establece como un símbolo femenino debido a su delicadeza y pequeño tamaño, mientras que el pimiento se contrapone a ella por su dureza y mayor consistencia (Ferrerías 264). Asimismo, la fresa también se ha utilizado como símbolo del deseo homosexual², un elemento que no puede pasar desapercibido, ya que puede justificar de una manera más clara la actitud del personaje. Se utilizan, por tanto, las descripciones físicas para establecer los distintos modelos humanos de la sociedad, es decir, dichos rasgos “desempeñan una función directamente relacionada con el comportamiento de los personajes, estableciéndose una interrelación con el espíritu y la moral” (Pardo 34). Se sigue, en este sentido, el pensamiento psicológico del siglo XIX de identificar las

² Dicha relación puede apreciarse en la película cubana *Fresa y chocolate* (2003), dirigida por Tomás Gutiérrez.

leyes fisiológicas con la conducta del ser humano. Esto se ve específicamente en la continua descripción del personaje como “linfático-nervioso”: “A Julián le ayudaba en su triunfo . . . la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno” (Pardo 115)³. Esta misma terminología es usada para la representación de Nucha, el único personaje femenino con el que Julián se identificará y por el que sentirá mayor debilidad. Es curioso observar que esta es la única que es descrita de forma asexual, a diferencia del resto de mujeres de la obra donde la sexualidad y la capacidad reproductora forman parte de ellas:

Nucha, asemejábase bastante a la menor, sólo que en feo: sus ojos, de magnífico tamaño, negros también como moras, padecían leve estrabismo convergente, lo cual daba a su mirar una vaguedad y pudor especiales; no era alta, ni sus facciones se pasaban de correctas, a excepción de la boca, que era una miniatura. (Pardo 187)

Podría decirse que se trata más de una descripción grotesca, propia del género gótico y del decadentismo, la cual se va transformando hacia una idealización de la persona, comparándola en todo momento con la Virgen María:

En cuanto al natural aumento de su persona, no era mucho ni la afeaba, prestando solamente a su cuerpo la dulce pesadez que se nota en el de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus

³ “El temperamento linfático-nervioso corresponde al primer grupo de la clasificación de Heymans relativa a la descripción de las propiedades psíquicas correspondientes a los tipos de temperamento. Ocho son los grupos: nerviosos, sentimentales, sanguíneos, flemáticos, coléricos, apasionados, amorfos y apáticos . . . Acertadamente señala E. Pardo Bazán que la endeblez de su temperamento linfático-nervioso es puramente femenino, pues en las colecciones costumbristas siempre es la mujer la que padece trastornos nerviosos. Enfermedad arquetípica que expresaría su inestabilidad emocional” (Pardo 115).

manos, extendidas sobre el vientre como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto. (Pardo 255)

Esta desexualización y el hecho de que Nucha se convierta en un ente divinizado coincide con lo establecido en la escritura decadentista, y es uno de los motivos por los cuales Julián se siente unido a esta, ya que “Women reappear as objects of value in decadent writing only when they are desexualized through maternity or thoroughly aestheticized, stylized, and turned into icons or fetishes” (Showalter 170). Todo ello contrasta con el resto de personajes femeninos, hacia los cuales Julián no presenta ningún tipo de interés. Es aquí donde se encuentran aquellos comportamientos misóginos mencionados anteriormente; en especial será Sabel el foco de su odio: “Lo cierto es que Julián bajaba la vista, no tanto por lo que oía, como por no ver a Sabel, cuyo aspecto, desde el primer instante, le había desagradado de extraño modo” (Pardo 109). Sabel representa lo contrario a Nucha y es especialmente su sexualidad, que expone de manera abierta, la que la caracteriza:

Sin explicarse el porqué, empezó a desagradar a Julián la tertulia y las familiaridades de Sabel, que se le arrimaba continuamente . . . Cuando la aldeana fijaba en él sus ojos azules, anegados en caliente humedad, el capellán experimentaba malestar violento . . . Una mañana entró Sabel . . . con las jarras de agua . . . al recibirlas, no pudo menos de reparar [Julián], en una rápida ojeada, cómo la moza venía en justillo⁴ y enaguas, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos . . . —Cúbrase usted, mujer . . . —Me estaba peinando y pensé

⁴ Según la RAE: “Prenda interior sin mangas, que ciñe el cuerpo y no baja de la cintura”.

que me llamaba... —respondió ella sin alterarse, sin cruzar siquiera las palmas sobre el escote. (Pardo 139-41)

Dicha actitud radical hacia el género y sexualidad femenina —además de otros componentes que se verán a continuación— hace que se cuestione no solo la identidad de género que presenta Julián, sino también su propia sexualidad. El “nuevo” hombre homosexual aparecerá en la esfera y en la conciencia pública a finales del siglo XIX, junto con la aparición de la *New Woman* (Showalter 171). Ambos pertenecen a lo que se denomina “crisis de fin de siglo”, donde la identidad sexual y el comportamiento establecido para cada sexo comienzan a desvanecerse (Del Pozo 181). En este sentido, el hombre homosexual no solo se veía como una persona con un alto nivel de feminidad, sino que, además, y siguiendo a Elaine Showalter:

Their sexual preference for their own sex was seen as determined by their sexual disgust for the opposite sex rather than by their sharing of its desires. Lesbians were manhaters, gay men were misogynist; each was repelled by the other. (173)

Todo ello queda contrastado con su tratamiento hacia las figuras masculinas, especialmente hacia don Pedro. Este no recibirá el rechazo y odio desmesurado que presentaba con Sabel, a pesar de encarnar comportamientos y realizar acciones con los que el capellán difiere. Anteriormente exponíamos las descripciones hacia los personajes femeninos: o bien se destacaban sus dotes para

la procreación (como es el caso de Rita⁵), su asexualidad (Nucha), o bien el desprecio hacia su sexualidad (Sabel). Ahora, sin embargo, cuando se establece el primer contacto entre Julián y don Pedro aparece una actitud completamente diferente:

. . . alto y bien barbado, tenía el pescuezo y rostro quemados del sol, pero por venir despechugado y sombrero en mano, se advertía la blancura de la piel no expuesta a la intemperie, en la frente y en la tabla de pecho, cuyos diámetros indicaban complexión robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas. (Pardo 98)

Como bien dispone Daniel Ferreras, el simple hecho de elegir el término “tetillas” y enfatizar en el vello de su cuerpo (signo de virilidad), hace que la descripción presente una carga sexual importante, ya que se establece la atracción física de don Pedro (265), la cual se reforzará aún más con la siguiente interacción:

. . . mientras el capellán le miraba con interés rayano en viva curiosidad. No hay duda que así, varonilmente desaliñado, húmeda la piel de transpiración ligera, terciada la escopeta al hombro, era un cacho de buen mozo el marqués; sin embargo, despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz, y lo duro de su mirada contrastaba con lo afable y llano de su acogida. (Pardo 100)

De nuevo, la elección de términos como “varonilmente”, “húmeda” o “duro” exponen una connotación erótica y un deseo por parte de Julián, quien no aparta la

⁵ “. . . no era tanto la belleza del rostro como la cumplida proporción del tronco y miembros, la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno, todo cuanto en las valientes armónicas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta. ¡Soberbio vaso en verdad para encerrar un Mocosito legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre!” (Pardo 187).

mirada y se siente interesado en la persona que observa, al contrario que con Sabel con la que inmediatamente retira la vista. Además, el uso del sustantivo “cacho” acentúa la identificación del sujeto como un objeto de deseo; asimismo, la escopeta completa la imagen representando el propio símbolo fálico (Ferrerías 265). Otro de los elementos que pueden demostrar esta atracción homosexual se da durante el episodio XIX, durante el cual Julián recrea en un sueño la situación que ha vivido anteriormente⁶. El episodio experimentado se transfigura en el subconsciente del capellán. En primer lugar, don Pedro aparece representado como un caballero cubierto de hierro. Ambos términos indican la masculinidad del personaje, siendo el hierro símbolo de dureza y robustez, y el caballero imagen del hombre deseado (Chevalier 207, 566). Este, además, empuña una bota de acero, la cual está relacionada con la sumisión y los términos de vasallaje “besarle las botas” o “te tiene bajo las botas” (Núñez). Ante la situación, Julián, a pesar de estar ante un peligro inminente, no se aparta: “Éste no hacía movimiento alguno para desviarse, y la bota tampoco acababa de caer; era una angustia intolerable, una agonía sin término” (Pardo 298). A esto aparece una lechuza que se ríe de la escena, un ave que simboliza la pasividad y la clarividencia (Cirlot 270; Chevalier 633). Podría entenderse la aparición de dicho animal como una señal de que en el fondo Julián reconoce estos sentimientos en su subconsciente, ya que este no oculta del todo dicha tendencia, expuesta tanto en su trato hacia don Pedro como en su identificación con lo femenino.

⁶ Durante el capítulo XIX, Julián oye gritos que provienen de Nucha y corre en su búsqueda temiendo que don Pedro esté abusando de ella. Cuando llega a la escena se encuentra a don Pedro “blandiendo un arma enorme” (Pardo 296) y a Nucha arrinconada. Ante esto el capellán se interpone entre ellos. Sin embargo, la situación es muy distinta, se trataba simplemente de que una araña había entrado en la habitación.

La tensión del acto continúa creciendo y el caballero se convierte en la figura de San Jorge que aparece con un animal híbrido entre dragón y araña; ambos representan tanto la masculinidad como la feminidad respectivamente⁷. E, incluso, el dragón “simboliza determinados obstáculos a la vida sexual, y, en otro aspecto, representa las dificultades para descubrir las maravillas del inconsciente a causa de los lazos, demasiados estrechos, que nos atan a lo consciente” (Pérez 153). Por otro lado, San Jorge empuña una lanza, la cual no solo representa la Pasión cristiana, sino que también se relaciona con un simbolismo sexual (Cirlot; Chevalier; Bruce-Mitford):

. . . en cuya tenazuda boca hundía la lanza con denuedo... Brillante y aguda, la lanza descendía, se hincaba, se hincaba... Lo sorprendente es que el lanzazo lo sentía Julián en su propio costado... Lloraba muy bajito, queriendo hablar y pedir misericordia: nadie acudía a su auxilio, y la lanza le tenía ya atravesado de parte a parte... (Pardo 298-99)

Siguiendo a Daniel Ferreras, la escena traspasa la iconografía religiosa haciendo que la repetición de “hincar”, así como el silencioso llanto y la actitud pasiva del sacerdote sugiera un acto sexual. Asimismo, la situación que experimenta Julián puede



Guido, Reni. “Saint Sebastian.” c. 1615. Pintura al óleo sobre lienzo. Musei di Strada Nuova, Genova.

⁷ Para más detalle con respecto a dicha simbología ver los diccionarios de símbolos de Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier.

compararse con el mártir San Sebastián (270-71), el cual se ha convertido en un símbolo de la sensualidad homosexual: “Sebastian’s supple, near-naked body; the wink-wink symbolism of the penetrating arrows; his thrown-back head expressing a mixture of pleasure and pain; and his inviting gaze all readily contribute to his homoerotic appeal” (Goldman 1).

El hecho de que esta manifestación del deseo no se produzca de una manera directa por parte del personaje, pero que sí se encuentren dichos sentimientos en su subconsciente y en su ambivalencia con respecto a su identidad de género, hace que se refuerce dicha teoría. Ello, además, coincide con el pensamiento de que tras la aparición del hombre homosexual moderno este no estaba completamente reprimido, sino que se encontraba en los márgenes de su visibilización, es decir, no se manifestaba abiertamente, pero tampoco se ocultaba de forma plena (Bergmann 9). Bien es cierto que multitud de estudiosos de la obra han declarado que Julián está enamorado de Nucha; sin embargo, a lo largo de la obra la actitud que expresa el capellán hacia la muchacha se da en términos de respeto y de defensa hacia esta, más que románticos: “Reprendióse a sí mismo por haber pensado siquiera en marcharse. Si la señorita necesitaba un amigo, un defensor, ¿en quién lo encontraría más que en él?” (Pardo 291). Asimismo, al cambiar el objeto de deseo y establecerlo en la figura de don Pedro se justifican muchas de las acciones que Julián lleva a cabo que terminan perjudicando a Nucha, como bien expone Daniel Ferreras (263). En primer lugar, se encuentra la actitud negativa del capellán hacia Sabel, por la cual don Pedro siente debilidad y hacia la que continuamente manifiesta su atracción. En segundo lugar, la elección de Nucha en lugar de Rita como la esposa del marqués. Desde el principio Julián

conoce tanto la personalidad de don Pedro y su comportamiento con Sabel y Perucho (su hijo), como el carácter de Nucha, la cual siempre ha manifestado sus dotes para la Iglesia, así como la atracción del marqués hacia Rita, por lo que esta elección se hace extraña en un personaje que justamente se identifica con Nucha. Todo ello lleva hacia una situación de violencia, ya que la esposa ha dado a luz a una niña en lugar de a un varón, lo cual enfurece a don Pedro. Sin embargo, cuando Julián se da cuenta de los signos del maltrato este no realiza nada:

. . . advirtió otra cosa, que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora de Mocosó se percibía una señal circular, amoratada, oscura... Con lucidez repentina el capellán retrocedió dos años, escuchó de nuevo los quejidos de una mujer maltratada a culatazos, recordó la cocina, el hombre furioso... . . . Julián, trastornado, contestó balbuciendo al saludo de las señoritas. (Pardo 340)

Por otro lado, en este sentido también podrían justificarse sus propias identificaciones con el sexo femenino, así como su instinto maternal: “. . . soy muy apocado y muy... así... como las mujeres, que por todo se afectan. ¡Vaya un sacerdote ordenado de misa! Si tengo tal afición a chiquillos, no debí abrazar la carrera que abracé” (Pardo 289). Finalmente, todo se delimita de una manera más clara con la continuación de la obra: *La madre Naturaleza* (1887). En ella se rompe la historia de Manolita (hija de Nucha) y de Perucho, para introducir la vida de Julián tras la muerte de Nucha y su huida de Los Pazos. Durante todo el capítulo XVIII se narra la vida que lleva el capellán junto con su criado Goros:

El cura vivía con un criado, y no pisaba los aposentos otro pie femenino . . .

El criado era uno de esos . . . seres universales y andróginos, que reúnen

todas las buenas cualidades del varón y de la hembra . . . el cura de Ulloa había reconstruido con Goros el hogar que perdiera al fallecer su madre. Y en cierto modo, hasta donde puede aplicarse la frase a dos individuos del mismo sexo, Goros y él se completaban. (Pardo 258-61)

Como conclusión, el personaje de Julián representa esta androginia y ambivalencia entre los dos sexos, en el sentido expuesto por Carolyn Heilbrun que define a esta como la condición por la cual las características masculinas y femeninas no están asignadas rígidamente:

Androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes; it suggests, further, a full range of experience open to individuals . . . it suggests a spectrum upon which human beings choose their places without regard to propriety or custom. (143-44)

Son justamente los personajes que revelan esta unión entre los sexos los que son definidos como humanos, al contrario que el resto de habitantes de Los Pazos, cuya principal característica es la animalización y la violencia. Se podría pensar que dicha actitud es debida a la pertenencia de Julián a la Iglesia, pero esta teoría se desmonta ya que se encuentran múltiples personajes eclesiásticos que manifiestan el comportamiento masculino establecido, especialmente se observa en el abad de Ulloa, cuya actitud hacia Julián es repulsiva y repudia en todo momento la personalidad afeminada del joven sacerdote:

. . . al abad de Ulloa . . . le exasperaba Julián, a quien solía apodar *mariquitas* . . . «Afeminaciones, afeminaciones», gruñía entre dientes, convencidísimo de que la virtud en el sacerdote, para ser de ley, ha de presentarse bronca,

montuna y cerril; aparte de que un clérigo no pierde, *ipso facto*, los fueros de hombres. (Pardo 145)

En este sentido, Perucho es la única figura masculina que consigue superar su animalización gracias a su trato con Nucha y Julián, estableciendo que dicha dualidad es inherente a la naturaleza del ser humano, pero que el hombre rechaza y reprime por razones culturales cuando madura (Feal 216). Por ello, incluso Perucho supera la figura de Julián en dicho aspecto, ya que no presenta los prejuicios del capellán, los cuales se identifican con una represión de su orientación sexual que acaba por perjudicar a Nucha, la única con la que se funde no solo por su manifestación femenina, sino también porque ambos son víctimas del modelo opresor patriarcal.

A través de la técnica del doble juego y el estilo indirecto, Emilia Pardo Bazán consigue hacer que el lector sufra el proceso de descubrimiento de Julián, donde prevalece —al igual que en la mente del personaje— la ambigüedad, la confusión y el deseo de superar ese estado de incertidumbre y de eliminar aquellos comportamientos basados en la violencia, presentándose como única solución la dualidad entre las virtudes femeninas y masculinas.

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Yaw. "Emilia Pardo Bazán y la técnica del doble juego: *Los Pazos de Ulloa*." *Letras Femeninas*, vol. XVIII, no. 1-2, Cornell U, 1992, pp. 97-107.
- Bergmann, Emile L. y Paul Julian Smith, editores. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Duke UP, 1995
- Bruce-Mitford, Miranda. *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos*. Diana, Mexico, 1997.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Del Pozo García, Alba. "Cuerpos escritos, textos vestidos: moda y género en el fin de siglo español." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, 2011, pp. 177-95.
- Feal Deibe, Carlos. "La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*." *Hispania*, vol. 70, no. 2, 1987, pp. 214-21.
- Ferreras Savoye, Daniel. "Homosexual desire and gender bending in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*." *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, no. 7, 2009, pp. 261-76.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, New Haven, 1979.
- Goldman, Jason. "Subjects of the Visual Arts: St. Sebastian." *Glbtyq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002.

Guido, Reni. "Saint Sebastian." c. 1615. Pintura al óleo sobre lienzo. Musei di Strada Nuova, Genova.

Heilbrun, Carolyn. "Further notes toward a recognition of androgyny." *Women's Studies*, no. 2, vol. 2, 1974, pp. 143-49.

Núñez, Abersio. "Histeria, abulia y la constitución del sujeto masculino/emasculado en *Los Pazos de Ulloa*." *LL Journal*, vol. 6, no. 1, 2011.

Ojea Fernández, María Elena. "El lector en *Los Pazos de Ulloa*." *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, no. 18, 2013, pp. 127-37.

Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. 18.^a ed., Cátedra, 2019.

Pérez-Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Tecnos, Madrid, 2008.

Romero, Raúl E. "Los tipos temperamentales, psicología tradicional y naturalismo en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán." *Argos*, no. 16, U de Guadalajara, 2000.

Showalter, Elaine. *Sexual anarchy. Gender and culture at the fin de siècle*. Viking P, 1990.