Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 495-521, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

ILUMINAR LA PENUMBRA: DECADENTISMO Y HOMOEROTISMO EN EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

ILLUMINATING THE DIMNESS: THE DECADENT MOVEMENT AND HOMOEROTICISM IN EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN BY ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

Begoña Sáez Martínez
C. A. UNED "F. Tomás y Valiente", Valencia
ORCID: 0000-0002-2079-5643

Resumen: Este artículo pretende examinar las aportaciones de Antonio de Hoyos al modernismo a partir del análisis de *El martirio de San Sebastián* (1915), una novela donde la figura de este santo, expresión del deseo homosexual torturado y posterior moderno icono gay, entabla un claro diálogo con *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) de Gabriele D'Annunzio pero degradando su componente esteticista para visibilizar las marginalidades y subversiones sexuales. Se explora el tema desde una perspectiva analítica que pretende ahondar en el componente decadentista del texto para dilucidar tanto sus relaciones literarias y culturales como sus disidencias, y lo que todo esto significa y tiene de relevante en el contexto específico del modernismo en España.

Palabras clave: decadentismo, San Sebastián, homoerotismo, prostitución, Hoyos y Vinent, D'Annunzio.

Abstract: This paper aims to examine the contributions of Antonio de Hoyos to Modernism based on the analysis of *El martirio de San Sebastián* (1915), a novel in which the figure of the saint, expression of tortured homosexual lust and eventually a modern gay icon, engages in a clear dialogue with Gabriele D'Annunzio's *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), though degrading its aestheticist component to make sexual marginalities and subversions visible. The subject is explored from an analytical perspective which intends to delve into the decadence component of the text to elucidate both its literary and cultural relationships as much as its dissent, and what all this means and is relevant in the specific context of Modernism in Spain.

Keywords: the Decadent movement, Saint Sebastian, homoeroticism, prostitution, Hoyos y Vinent, D'Annunzio.

INTRODUCCIÓN. BAJO EL SIGNO FEMÍNEO

En "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrés", artículo de julio de 1892 publicado en *Nuevo Teatro crítico*, Emilia Pardo Bazán considera que la literatura francesa "novísima" se está "afeminando de un modo evidente". A su modo de ver, lo pone de manifiesto la vuelta "al lirismo, a la *morbidezza*, al toque fino, a las neurosis suaves, empapadas en lágrimas; a las menudencias y cominerías del sentimiento y de la forma, al país del abanico, a Watteau y a Lancret" (1973: 1061), rasgos que, en su opinión, constituyen un "retroceso y aminoración" del periodo literario que siguió al Romanticismo.

No le falta razón a la escritora, aunque su caracterización, leída dentro de las coordenadas culturales de su época, sea negativa. Y es que, en cierto sentido, Pardo se hace eco del conflicto entre los defensores de ese arte "macho" que representó el naturalismo zolesco, y las nuevas voces literarias, nacidas al calor de *le Maître de Médan* pero que, desde distintos enfoques, quieren modernizar la narrativa interiorizando el conflicto novelesco, como por ejemplo, el decadentismo a lo Huysmans, el psicologismo a lo Bourget o el erotismo cosmopolita a lo Loti.

En las postrimerías del siglo XIX los cambios operados en los modos de pensar y de escribir son percibidos como un síntoma de pérdida de energía varonil, de la sustitución de los atributos duros por los blandos, de lo grande por lo pequeño, del triunfo del adorno y de lo emocional. Pero, lo que en esta fecha de 1892 atañe al caso francés será también un argumento prolijamente aprovechado por la crítica antimodernista para el caso español y que culminará en la "invención" o fabricación en 1913 de una generación del 98, austera, sobria, analizadora, meditadora, masculina, en definitiva. No sorprende, pues, que Díaz-Plaja en 1951 atribuya "una serie de elementos aproximados al signo viril en el Noventa y Ocho y al signo femíneo en el Modernismo" (211) y cifre esos signos en lo activo, racional, profundo y trascendente, del primero, frente a lo pasivo, receptivo, sensible, formal e individual, en suma, inferior, del segundo. Pero al usar precisamente los atributos del género femíneo –"encogido y frágil", faltaría añadir para completar la exclamación de *La Celestina*– el crítico recupera una de las clásicas acusaciones dirigidas al modernismo desde los primeros tiempos y que habían calado socialmente, como recordaba Baroja en sus *Memorias* en boca de unos señoritos: "todos los modernistas eran pederastas" (1978: 731), es decir, homosexuales.

No es algo casual que la crítica y la historia de la literatura estén apuntaladas por ideologías sobre el género, la identidad sexual y la

nación.[1] De hecho, los modernistas serán vistos como seres frívolos y volubles, libertinos intelectuales, charlatanes y derrochadores, afeminados y decadentes, pervertidos y homosexuales, afrancesados y cosmopolitas, y, en conclusión, individuos dominados por el apetito de los sentidos.[2]

Sin duda, la glorificación del cuerpo y todo lo referente al sexo y al erotismo serán temas centrales en el modernismo. Pensemos en el protagonismo que la mujer adquiere en los textos e imágenes de la época y en el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica y de la sexualidad heteronormativa como revela la explotación artística de la ambigüedad a partir de la figura del andrógino y del hermafrodita, o la inversión de papeles sexuales con la entrada en escena de mujeres activas y hombres pasivos. De hecho, siguiendo a Salaün, la España finisecular se vio invadida por una ola de erotismo sumándose así, aunque con algún retraso, a un movimiento de amplitud internacional, a una inquietud sociocultural generaliza en Europa por todo lo que concierne al cuerpo y a la salud (1992: 132). Tanto la literatura de tema erótico como la debatida "cuestión sexual" abordada por la ciencia médica, la psicología o la sociología, "estaban ya lo suficientemente extendidas y contrastadas como para haber llegado a interesar a amplias capas de la sociedad española" (García Lara, 1986: 146).

En efecto, el país se abre a la influencia de la producción francesa. Dicha influencia será vista por los detractores como un vicio ultrapirenaico y a todas luces ajeno a un supuesto carácter español. Sin embargo, para los defensores de la modernidad del siglo naciente será un estímulo para distanciarse o romper con los modelos ideológicos anteriores, o más exactamente, una forma de relacionarse con la realidad de modo diferente y un medio de sumarse a las nuevas formas de consumo cultural. Y ciertamente las diversas encrucijadas teóricas del momento vendrán marcadas por los distintos modelos de mundo, según la defensa de unas determinadas expectativas y premisas ideológicas frente a otras. En otras palabras, lo que para unos será leído como afeminamiento, para otros precisamente está indicando, cuando no verbalizando, otro estado de cosas, el nacimiento de unas necesidades, cambios o transformaciones recientes frente a un mundo sobrepasado.

Ya hace tiempo que Octavio Paz definió el modernismo como "un estado de espíritu" y sostuvo que en realidad "los superficiales" fueron "los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo […] los signos (los estigmas) de desarraigo espiritual" (1993: 129). Por ello, para Paz, ser moderno no es otra cosa que "salir de su casa, su patria, su lengua en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se

1 Para una aproximación a esta cuestión véase Mira (2001).

2 Sobre estos temas son imprescindibles los estudios pioneros de Litvak (1979 y 1990).

confunde con el cambio" (131). Si, por ejemplo, Baudelaire descubre en Poe a su semejante, cada artista descubrirá a sus semejantes ya sea por convicciones ideológicas o estéticas.

En este sentido, me propongo leer las aportaciones de Antonio de Hoyos y Vinent (Madrid, 1885-Cárcel de Porlier, 1940) al modernismo a partir del análisis de *El martirio de San Sebastián* (1915), una novela donde la figura de este santo, expresión del deseo homosexual torturado y posterior moderno icono gay, entabla un claro diálogo con *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) de Gabriele D'Annunzio pero degradando su componente esteticista.[3] Hoyos en consonancia con el decadentismo,[4] y muy en la línea de la narrativa de Rachilde y Jean Lorrain, visibiliza las marginalidades y subversiones sexuales, ahondando en los barrios bajos, en las periferias urbanas y arrabales sórdidos con su cortejo de cafés cantantes, cabarets, tabernas y prostíbulos. José Francés (1918) describía con acierto el sello de su producción literaria como un "mundo heteróclito y polícromo donde se funde por el mismo fuego concupiscente los aristócratas y los plebeyos, seres que portan coronas y seres que arrastran harapos". Esta yuxtaposición de contrarios que queda unida por el sexo, como señala el crítico, muestra la correspondencia con los rasgos del decadentismo y su rechazo de los valores establecidos, de las fronteras convencionales de la sociedad, mediante la oposición a las nociones tradicionales de mujer, salud, naturaleza y la celebración del andrógino o, más exactamente, del efebo vicioso, y sobre todo del arte como algo superior.

Dandi y cosmopolita, este aristócrata nunca ocultó sus inclinaciones eróticas ni en la vida ni en la literatura. De ahí que fuera acusado de "sodomita y pornografista" ("Fogonazos", 1937: 2) o caricaturizado junto a su amigo, el figurinista José Zamora, en el III Salón de Humoristas de Madrid de 1917. El dibujo, que se reprodujo el 27 de enero en la revista *La Esfera* (1917: 16), representa a la conocida pareja de homosexuales con los brazos en jarras en una actitud amanerada,

3 Sobre esta novela existe el análisis crítico-literario realizado por Alfonso (1999) en el que esta especialista en Hoyos lleva a cabo una lectura comparativa entre los dos textos y abre una importante línea de investigación. Posteriormente Mira (2004) incluye esta obra y a Hoyos en su imprescindible historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx, donde realiza un estudio del texto que añade nuevas aportaciones. Que la novela de Hoyos ha suscitado interés precisamente por su homoerotismo es una buena prueba su reedición en 2021 por Amistades Particulares, editorial de la memoria LGBT+, así como el análisis filológico-literario llevado a cabo por Peral (2021). Mi perspectiva pretende ahondar en el componente decadentista del texto, en sus relaciones literarias y en sus disidencias, y en lo que todo esto significa y tiene de relevante en el contexto específico del modernismo en España.

4 No me detendré aquí en cuestiones terminológicas hoy del todo bastante superadas. Tan solo recordar la tendencia de la crítica española a usar los términos "decadentes y simbolistas", si se trataba de escritores europeos, sobre todo franceses e italianos, y "modernistas", si eran hispanoamericanos y españoles.

afectuosa y alegre. Por ello, este escritor es también una figura clave en la cultura homosexual española hasta el punto de poder afirmarse que es "el primer homosexual público cuya experiencia se refleja en la escritura" (Mira, 2004: 130). Su sintonía con el decadentismo es innegable y más si tenemos presente que esta vertiente del modernismo tomó prestado del Romanticismo el agotamiento espiritual y la exageración emocional, pero se rebeló por medio de la artificialidad contra su celebración sentimental de la naturaleza y del amor. La artificialidad, que halla su origen en la renuncia del marqués de Sade y de Baudelaire al naturalismo de Rousseau, se desarrolla en el decadentismo a través de la práctica arrogante de lo "anormal" y "antinatural". En consecuencia, las perversiones sexuales, como violación de la ley natural, son su manifestación más radical. Asimismo, el *mal du siècle* romántico se convierte en la primacía del carácter andrógino y muchos héroes decadentes buscarán aventuras depravadas en los suburbios, en el ambiente sexual de las zonas marginales. En este sentido, una muestra ejemplar es la producción de Jean Lorrain, ya que, "without the sexual underworld, he would have had practically nothing to say" (Carter, 1958: 150).

En cualquier caso, mostrar este submundo sexual no es algo insustancial. Supone mucho más que el hecho de presentar nuevas temáticas literarias o ser una forma de escandalizar al burgués. Es también un signo elocuente de una serie de transformaciones sociales y culturales en las que el sexo, el deseo y el erotismo constituyen un elemento central por ser una forma de existencia, modos de subjetivación e identidad. No en vano, esta literatura trae a sus páginas formas de prostitución urbana como, por ejemplo, la de los "sirvientes de mancebía", descritos en 1901 por Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo en *La mala vida en Madrid* como "muchachos afeminados, a quienes sus gustos por ocupaciones mujeriegas lleva a esos quehaceres, viviendo en la mancebía y formando en las filas del ejército de los invertidos" (1998: 33). En 1912 Max-Bembo en *La mala vida en Barcelona* ofrece un análisis más detallado del mundo homosexual y de la prostitución masculina de principios del siglo XX y hace referencia a los "uranistas afeminados, que hacen los trabajos domésticos mediante un sueldo y la comida" (1912: 235); en las casas de prostitución donde viven "se encargan de todo el servicio doméstico, sufriendo vejaciones sin cuento. Usan seudónimos con nombre femenino, sacados de óperas conocidas, flores, coupletistas y mujeres mundanas" (249).

Esta figura del "joven golfo", agregado a la prostitución,[5] es la que protagoniza *El martirio de San Sebastián* de Hoyos. En este sentido, no está de más recordar, la crítica de Retana a sus personajes masculinos. Este le reprocha, precisamente, que "quiera hacer pasar por machos a monigotes sin virilidad, casi todos enfermizos, equívocos, ninguno

5 Para ahondar en este tema véase Vázquez (2017).

devorado por una inquietud superior" (1931: 82). De nuevo, aflora el estigma de la falta de virilidad que pone en tela de juicio las fronteras entre los géneros y se siente como un signo de la decadencia nacional, una decadencia de la que la literatura modernista ofrece su cara más visible.

Con afán pedagógico, Bembo, al radiografiar la mala vida en Barcelona, no elude que "la cuestión sexual sigue en el más espantoso de los misterios. Lo único cierto es que apasiona" (21). No es algo cerrado, por tanto. No le va a la zaga Hoyos, pero desde el campo de la literatura. Lo que añade el novelista es la necesidad de reelaborar por la vía de la subversión moral un tema que visibiliza una serie de angustias y miedos finiseculares. Su preferencia por la ambigüedad sexual introduce un motivo de inquietud. Este desacuerdo con la norma, lo legítimo y lo dominante se plasmará en su preferencia por el hermafrodita. Curiosamente, podemos ver un cruce de discursos. En *La mala vida en Madrid* se recogía la noticia de la pobre mujer calva de la calle de Fuencarral, que al ser tomada por un travestido "fue perseguida y medio muerta por lapidación" por "la enfurecida turba popular" (273). Por su parte, Hoyos en el relato "Hermafrodita", incluido en *El pecado y la noche* (1913), presenta a una dama honesta y noble, de rasgos masculinos, que tras asistir con cierta incomodidad moral a una tertulia en la que un sabio arqueólogo diserta sobre la fábula de Hermafrodita, es confundida en plena noche con "un tío que anda disfrazada de mujer" (61) y atacada por un grupo de noctámbulos. En ese momento la mujer toma conciencia de que es "uno de aquellos seres ambiguos, insexuados, híbridos, de la fábula" (64) y trata de defenderse inútilmente apelando ante sus agresores precisamente a la historia mitológica, de la que ahora se cree heredera. Hacer gala de su abolengo en estos términos es de por sí paródico. No obstante, la nota cómica no excluye la reflexión sobre la imposibilidad, en el mundo real, de tapar la diferencia bajo los velos morales de la mitología cuya "serena fe en el amor y la vida […] permite a los oídos más pudibundos y fáciles de ofender escucharla sin menoscabo de su honestidad. […] ahuyenta toda idea de lubricidad y de morbosa" (38-39) deleitación.

En este sentido, reviste particular interés que el relato se introduzca con el poema "L'Hermaphrodite" de Albert Samain que le sirve de pórtico para celebrar al "monstruo exquisito y sobrehumano". Este canto a la "belleza estridente", que atrae y repele, marca un signo de lectura y una declaración de mantenerse firme en un estilo decadente como vector de transmutación de los valores tradicionales en torno a la identidad sexual y el erotismo. El hermafrodita muestra, tiene cuerpo, es mundano y puede ser sujeto de vigilancia. En el "entrecruzamiento de discursos sobre lo masculino y lo femenino, el andrógino se expresa en silencio, carece de palabra, al tiempo que el hermafrodita susurra o bal-

bucea" (Chaves, 2013: 124).[6] Del ruido que denota ese susurro surgen otras construcciones sexuales y un nuevo modo de escribir.

LA DISCORDANCIA COSMOPOLITA: MODERNISMO Y DECADENTISMO

Si en 1902 encontramos voces que conciben que "todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento" (Deleito, 1902: 2) es porque es innegable el influjo de la obra de Max Nordau, *Entartung* (1892/3). Su traducción francesa titulada *Dégénérescence* apareció en 1894 y como *Degeneración* se publicó en España en 1902. De ello se hizo eco Pompeyo Gener en *Literaturas Malsanas. Estudios de Patología literaria contemporánea* (1894). Lo interesante para nuestro estudio es observar de qué forma se describe ese "sello de la decadencia" y que se puede resumir en inmoralidad, perversión y locura:

> egoísmo senil, […] que hace cultivar el yo exclusivamente; […] aumento de sensibilidad, […] perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza. […] Erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el satanismo, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; […] una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura. (Deleito, 1902: 2)

No se puede ser más claro. La acumulación de términos evidencia la ansiedad que la crisis de la mentalidad positivista traerá consigo. Pero si en 1902 encontramos esas voces antimodernistas es también porque ven clara la filiación extrajera de esta nueva literatura, hecho que la dota de mayor impureza y permite echarla en el saco roto de la moda pasajera. Por ello, el decadentismo se vio como un producto extraño, inmoral y afrancesado, ajeno a la tradición española y a las verdaderas necesidades del público de la clase media. No es insustancial que en 1918 Casares siga condenando el hecho de que en España se intente aclimatar "el cultivo forzado de la anormalidad como elemento de arte" y que se naturalice "la literatura del vicio, de la monstruosidad y del crimen" (1962: 209) de Mirbeau, Huysmans o Lorrain.

El cosmopolitismo, la hibridez cultural, lo extranjero o extranjerizante, ese salir de la casa, la lengua y la patria, como subrayaba Paz, que caracterizó al modernismo, chocó contra el horizonte de expectativas de aquellos sectores conservadores de un carácter nacional supues-

6 Chaves (2005) analiza estos motivos y también se ocupa del "pesimismo erótico" de Hoyos.

tamente específico y singular, de la sobriedad y el brío español. Sin embargo, España no quedó aislada de la cultura internacional. Así lo constaba unos años después el propio Deleito en su estudio sobre la tristeza contemporánea como señal de los tiempos e indicio del malestar que oprimía a la psiquis moderna:

> Dado el cosmopolitismo actual, no puede aislarse a un pueblo para explicar su arte de hoy, y menos si ese pueblo vive, como España desde hace siglos, condenado a marchar siguiendo los surcos que países de mentalidad más fuerte, o más a la moda, abrieron al pensamiento humano. (1911: 3)

Al analizar la novísima literatura de otros países, Deleito llegaba a la conclusión de que en la vida literaria española se cumplían "idénticas leyes" (40). Y en efecto, España seguía los surcos de Francia y, por medio de ella, el de otras naciones. Las letras de fin de siglo XIX, en estrecha consonancia con el sentimiento europeo de crisis de la raza latina y fuertemente avivadas por su desastre colonial, hacen suya la noción de "decadencia". Con dicho término se está hablando de debilitamiento, abulia y enfermedad, pero también se está designando un camino para explorar sensaciones nuevas y poder penetrar en los intrincados laberintos del alma moderna. Dicho camino vendrá a denominarse decadentismo y, sin duda fue abierto y roturado, como nadie, por Joris-Karl Huysmans en su novela *À rebours* (1884). Al igual que el naturalismo, el decadentismo tuvo muy presentes la degeneración y decadencia como fuentes creativas. Pero con ello, no perseguía una documentación científica y objetiva del mundo, sino estetizar la decadencia y regodearse en la perversidad, la corrupción y la muerte. En este propósito hay una voluntad firme de posicionarse con respecto al naturalismo, del que toma los instrumentos que le son útiles y descarta los que ya no le sirven, y también respecto a la sociedad burguesa y a su idea de modernidad, progreso, sexualidad, naturaleza, higiene y salud. De ahí, el anhelo de distinción de todo tipo, ya sea positiva o negativa, que caracteriza a los escritores decadentistas.

Frente al ideario democrático de homogeneización con el que se trata de erradicar la alteridad bajo la identidad abstracta del ciudadano, la mirada decadentista se centra en los desviados, los pervertidos, los extranjeros, los pobres, las prostitutas, en todo aquello que no encaja dentro de lo que la literatura médica y social del siglo XIX forja como normal y saludable. No interesan, por tanto, las explicaciones científicas hereditarias y ambientales, sino el misterio que encierra la diferencia, lo desviado, la excepción, ese punto débil de la doctrina de la evolución. Por esto, los protagonistas de este tipo de ficciones viven una vida en contra de la naturaleza y con ello abrazan el desorden y el artificio.

Ante todo, el decadentismo es una práctica y una disidencia o la práctica de una mirada descentrada, torcida, a contrapelo, capaz de

conmocionar al espectador. Como sostenía Péladan, junto a la religión propiamente dicha, en todas las decadencias se produce una religiosidad nueva: la estética (1894: XVIII). En efecto, se trata de estetizar un desorden con el que crear y producir nuevas sensaciones en el lector. Por este motivo, el ideal del arte no reside en imitar la vida y la naturaleza sino en imitar la muerte confiriendo a la belleza y al cuerpo un elemento de desarmonía. Así, la distinción entre belleza y fealdad queda abolida y el horror, como la mirada de la Medusa, es una fuerza de atracción para los decadentes, auténticos "petrarquistas del horror". Al conferir a descripciones, situaciones e imágenes hórridas una mórbida belleza en la que se concilian Eros y Tánatos, esta estética subvierte el discurso médico-higiénico según el cual lo biológico y lo sociomoral se materializan a la vez en el cuerpo.

No podemos dejar de lado que el modernismo, y especialmente su vertiente decadentista, movió las fronteras de lo sexualmente decible. El sexo constituía una de las maneras más obvias de abrir las compuertas del cuerpo y poner en contacto a sujetos incompatibles. El cuerpo dejaba así de ser el espacio inviolable de lo privado. Por ello, en este tipo de obras literarias la atracción del abismo se concreta en un descenso del protagonista, ya sea masculino o femenino, a los bajos fondos de las ciudades y en un abierto contacto sexual entre distintas capas sociales. Por consiguiente, la mezcla, el descentramiento, la visibilidad del arrabal y la irrupción de lo periférico y marginal son notas distintivas de esta literatura.

En esta atmósfera, vinculada a la llamada crisis de la modernidad y a su idea de progreso, podemos situar gran parte de la producción narrativa de Hoyos. Hacia 1902 vio la luz *Cuestión de ambiente*, su primera novela con prólogo de Emilia Pardo Bazán. Le siguieron un sinfín de títulos hasta los años treinta. Fue sobre todo a partir de 1912 con *La vejez de Heliogábalo* cuando el programa y la sensibilidad decadentistas constituyen la marca, podríamos decir personal y comercial, de sus libros. Su aportación al erotismo literario es innegable. Se sumó a la ola del "erotismo triunfante" (Salaün, 1992: 132) especializándose en la pintura de los barrios bajos y los espacios sórdidos hasta constituir un verdadero maestro del género en España. Si dicha pintura, por su superficie conecta con el llamado "feísmo modernista", por su fondo decadentista es una manera de sintonizar con las nuevas concepciones del mundo, con nuevas formas de expresión literaria adecuadas a los nuevos tiempos que trae consigo la crisis de la mentalidad positivista.

En su historia de la sexualidad en Europa, Clark usa la metáfora de "actos en penumbra" para referirse a las "actuaciones o deseos sexuales que supuestamente la gente no debe practicar pero que en realidad sí lleva a cabo" (2010: 25). El deseo entre hombres es un claro ejemplo. Hacia finales de 1880 los decadentes, y bien conocido es el caso de Oscar Wilde, "comenzaron a articular y justificar sus gustos sexuales de una manera que era casi, aunque no del todo, abierta, una iluminación gradual de la penumbra" (Clark, 2010: 343). Como pasaremos a

analizar, *El martirio de San Sebastián* de Hoyos se suma a esta tradición y constituye un buen ejemplo de ello.

EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN

CONTACTOS Y CONTAGIOS

Desde fines del siglo XIX hasta aproximadamente 1920, el escritor decadentista Gabriele D'Annunzio tuvo una gran resonancia en muchos países de Europa y América. España no quedó atrás. Así lo atestiguan las versiones y traducciones en 1900 de obras como *El placer*, *El inocente*, *El fuego*, *Las vírgenes de las rocas* o *El triunfo de la muerte* por la editorial Maucci o la publicación en 1911 en la revista *Prometeo* de poemas y prosas inéditas en español, como *Sueño de un atardecer de otoño* o algunos fragmentos de *Quizá sí, quizá no,* a cargo de Ricardo Baeza. Sin duda, una importante vía de penetración fue la obra de Rubén Darío y la literatura hispanoamericana. De hecho en Hispanoamérica se contribuyó de forma más temprana y específica que en España a la crítica sobre D'Annunzio, como pone de manifiesto el estudio de Gonzalo Zaldumbide, *La evolución de Gabriele D'Annunzio* (1909), que no se publicó en Madrid hasta 1917.[7] Pero de la fama del *vate* también daban cuenta la prensa mundial, las revistas, como *Revue des deux mondes,* o los viajes sobre todo a Francia.

Una buena prueba de ello fue *Le Martyre de Saint Sébastien*, un misterio en cinco actos escrito en francés, con música de Claude Debussy que se estrenó el 22 de mayo de 1911 en el Teatro Châtelet de París. En el papel del santo, Ida Rubinstein, la actriz de gracia efébica, inspiradora del poeta italiano. Léon Bakst realizó los decorados y el vestuario, y Michel Fokine la coreografía. Dos semanas después del estreno se publicó el texto. La obra fue duramente atacada desde los sectores católicos por carecer de intención cristiana y sentido místico. Este moderno drama de lo sagrado, a través de la imagen actualizada de un cuerpo de mujer, resultaba blasfemo. De hecho, como recogía la *Revista musical* de Bilbao, en su número de mayo de 1911, el Arzobispo de París dirigió a los párrocos un decreto en el que ordenaba que se recomendara a los fieles no asistir a las representaciones por "poner en escena y desfigurar, en las condiciones más inconvenientes, la historia de uno de los mártires más gloriosos" (23).

Cabe tener en cuenta que ante todo el escándalo estaba ligado a la presencia física femenina que se sentía de forma vaga y con la cual, en

7 Sobre la recepción de D'Annunzio en España véanse los estudios pioneros de Meregalli (1968, 1988 y 1991) y el de Camps (1988). Para una buena síntesis puede consultarse el PHTE, Portal digital de Historia de la traducción en España [phte.upf.edu].

realidad, el travesti daba realidad al travestismo y la figura del santo quedaba borrada en la ficción teatral (Cuisinier, 1983: 159). Con razón, Carmen de Burgos comentó que D'Annunzio encarnaba en este tipo de Antinoo cristiano toda la belleza masculina, el tipo sublime de belleza varonil, pero lo hacía a través de una mujer. Por este motivo, cuando "los admiradores de la belleza de Efebo aplaudan la delicada figura" de la actriz, "habrán proclamado, sin darse cuenta, la belleza triunfadora de la Fémina eternal" (1911: 4). Lo que sí es claro, como posteriormente recordará Julio Gómez de la Serna (1968), es que los admiradores españoles de D'Annunzio tuvieron ocasión de conocer y de seguir, en la prensa mundial, el "resonante" estreno de este poema sinfónico que obtuvo un "éxito excepcional de público y crítica" (474) gracias a su renovadora partitura, el estilizado montaje escénico y "la estupenda creación de Ida Rubinstein, con su belleza asexual" (474). Es significativo que lo que para Burgos es belleza masculina ideal, adolescente, para la que hace falta el cuerpo de la mujer, para Gómez de la Serna es belleza femenina ambigua e indeterminada.

En cualquier caso, esta representación fue decisiva en la conversión de este santo en un icono decadente. La figura de Sebastián, arquero del siglo III cuyo martirio es uno de los más célebres en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, fue redescubierta en el siglo XIX, exaltada por el movimiento romántico y el resurgimiento religioso. Pero, sobre todo, estetas y decadentes *fin-de-siècle* sentirán la fascinación de su belleza ambigua. Un buen ejemplo es Gustave Moreau. Este pintor simbolista consagró a este cuerpo equívoco cuadros o bocetos más que cualquier otro artista. Desde 1869 recurrió a este tema con diversas variantes hasta hacer de él una obsesión. En *Saint Sébastien et les Saintes Femmes* lo retrató después de haber sido traspasado por las flechas de los soldados romanos, precisamente en el momento en que antes de morir es atendido y recogido por unas santas mujeres. En la tela se representa a damas noblemente vestidas que se han hecho cargo de su cuerpo, extenuado por el esfuerzo pero vivo aún. Hacia 1873 la escena del suplicio adquiere un lugar preponderante en obras en las que Moreau refuerza la belleza del andrógino.

El 11 de abril de 1915 se publicó en la colección "La Novela de Bolsillo" *El martirio de San Sebastián* de Hoyos. Unos días antes *El Heraldo de Madrid* anunciaba esta obra como una "extraña y sugestiva novela que llamará poderosamente la atención de sus lectores" (1915: 4). Como de costumbre, el libro estaba ilustrado por su gran amigo José Zamora. Con el estallido de la Gran Guerra, este dibujante *art déco*, que trabajaba en París en el taller del modisto Paul Poiret, donde conoció a Erté, y también se relacionó con Diaguilev, había vuelto a Madrid. En la cubierta de tonos terrosos, con las dosis de humor e ironía características de sus dibujos, asistimos al martirio de un joven atado a un tronco con tres flechas clavadas en su cuerpo semidesnudo. Ningún rastro queda de los soldados romanos. El relevo ha sido tomado por un grupo de mujeres de mundo, activas, engalanadas con una vestimenta

un tanto rococó, que bien podría remitir a un disfraz, y a las que acompaña un paje de espaldas al espectador. La del centro aparece justo en el momento en que templa el arco para apuntar a su víctima. El resto observa indiferente como si ya hubiera pasado su turno. Todas parecen deleitarse frívolas en una especie de juego de sociedad que lejos de provocar horror, incita a la risa. Se percibe claramente la enorme diferencia que ofrece esta recreación del mito de San Sebastián, más interesada en el placer del suplicio y focalizada en el tópico de la fatalidad y perversidad femenina.

La obra volvió a publicarse en 1917 (Madrid, "Biblioteca Llamarada. Las novelas de la pasión", Biblioteca Hispania) precisamente con un prólogo de Jacinto Benavente y una nueva portada de Zamora mucho más estilizada. Esta vez el joven desnudo aparece atado al árbol con los brazos extendidos hacia arriba, sujeto por la cintura y las muñecas con una especie de finos collares y con una flecha clavada a la altura del corazón. A la izquierda cuatro mujeres con vestidos y tocados pomposos cuyo aspecto de cortesanas parece venir indicado por el maquillaje recargado o por la desnudez del pecho de una de ellas, contemplan indiferentes a su víctima. El ilustrador refuerza la teatralidad y añade además una nota de exotismo con la presencia de una mujer de piel negra que está reclinada y sujeta una carcasa con saetas.

Una vez más la preeminencia de la figura femenina en el papel de verdugo remite a la imaginería de la *femme fatale* triunfante en las últimas décadas del siglo XIX, con todas las consabidas dosis de misoginia que caracteriza a muchos escritores y artistas del periodo, entre los que indudablemente se halla Hoyos. Ahora bien, la pasividad de la víctima, su mirada hacia abajo, más gozosa que sufriente, no se asemeja en nada a la aceptación trágica, a ese sosiego sagrado con el cual se resuelve la leyenda del santo. Lo que se pone en escena es más bien un juego erótico cargado de sadomasoquismo que interna al espectador en el terreno de la perversión. El título de la novela y la ilustración de la cubierta parecen complementarse para anticipar al lector una nueva versión de la leyenda del santo. De hecho, si algo caracteriza a San Sebastián es su capacidad para suscitar obras nuevas. Su figura ha inspirado una enorme riqueza iconográfica y textual y ha ido adquiriendo diversos matices a lo largo de los siglos hasta convertirse en icono indiscutible para la comunidad gay. Ante todo estamos ante un cuerpo masculino, un joven extremadamente bello, pasivo, de sexualidad ambigua que suscita un efecto turbador en quien lo contempla, y también ante un mártir, un cuerpo de sufrimiento supremo.

Es indudable que el decadentismo vació de contenido religioso la historia del santo cristiano y se interesó más por el erotismo polimorfo que emanaba de su actitud beatífica en medio de esa angustia infligida por flechas. Fue esa postura "perversa" de vulnerabilidad corporal la que explotaron muchos escritores de finales de siglo XIX. A tal efecto, podemos entender en este contexto el funcionamiento de Sebastián

como "mártir homosexual de fin de siglo" (Kaye, 1999a).[8] Pero no solo. La asociación entre la homosexualidad y la iconografía del santo es tal que, no en vano, ha sido llamado "héroe titular" (Reyero, 1996: 237). A ello hay que añadir, como quedó indicado, el deslumbramiento que la fuerza de lo antinatural y el poder de los dominios del deseo ejerce como un principio estético en el decadentismo, hasta conformar una auténtica poética de la perversión.

Resulta significativo también que en 1916 se publique el ensayo de Cansinos Assens, *Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra* y que en él su autor recuerde "la inmensa resonancia sentimental y estética" que ha ejercido "a través de las máscaras renovadas de los siglos" (1983: 134) el martirio de este santo. El ensayista, muy en la línea de Péladan en su "Hymne à l'androgyne", pone el acento en la fascinación que ejerce la belleza de su juventud y su desnudez, hermana del amor, y que sirve para realzar el "misticismo erótico" del espectáculo. Como expresamente pone de manifiesto, la seducción reside en el cuerpo expuesto, en ese torso deseado destinado a ser gozado, mordisqueado, penetrado, y en la fuerza que irradia el mezclar seducción y violencia:

> La fascinación que el gesto oferente del santo ha ejercido sobre las pupilas sin cesar florecientes de la humanidad, se debe a la desnudez innecesaria y estética de ese pecho que parece brindado bravamente a los dientes menuditos del amor, a la voracidad de todos los amores, que parece brindado perennemente a las delicias de la muchedumbre y que bien pronto va a ser lacerado por los enjambres de saetas. (134-135)

El libro de Cansinos fue reseñado precisamente por Hoyos en abril de 1917. No es irrelevante que lo considere una obra "llena de interés estético y de misterioso sentido de inquietud moderna, de esa inquietud que ha erigido en símbolo a Salomé y que ha tenido alguna vez la adivinación de la verdadera tragedia antigua" (1917b: 3). En efecto, en él la pena de muerte, nos dice, "está vista 'en artista', así como la impresión que produce sobre la multitud y aun sobre verdugo y víctima" (3).

Esta visión estética es señalada por el propio Cansinos mediante su referencia a Thomas De Quincey, a quien toma como su maestro y cuya mirada penetrante en *El asesinato considerado como una de las bellas artes,* le sirve de faro orientador (1983: 15 y 85). Aquí se halla la representación del crimen en su impacto escénico, los valores plásticos de la crueldad. De ahí la insistencia de Hoyos en "la lascivia triste e infiltradora de los suplicios, de la atroz lujuria que vive en la muerte" (1917b: 3) y que inevitablemente le llevan a recordar los primeros versos del

8 Del mismo autor, véase también "'Determined Raptures': St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence" (1999b) y "Losing his religion, Saint Sebastian as contemporary gay martyr" (1996).

famoso soneto de Baudelaire "Las dos buenas hermanas" (*Las Flores del mal*) donde la orgía, la lujuria, está ligada a la muerte. Próximo a esta sensibilidad corrupta que se condensa en esa figura bifronte de fatal belleza y en la que el goce es más abundante cuanto más violento y amargo es su sabor, el escritor se detiene en ello:

> ¡Cómo dudar que la lujuria y la muerte son hermanas! Sólo en la asustadiza hipocresía de las gentes puede hallarse una negativa. El amor sin la muerte es incompleto. Hay en el amor, despojado de los arreos de las religiones, una lascivia triste y desesperada, que desagua en la muerte, como en la muerte hay una excitación que puede llegar hasta el placer, si la muerte se ha liberado del miedo puramente instintivo y animal. (3)

Sin embargo, al aludir al tema de la guerra, Hoyos ve algo más. El libro, aunque es de "una inquietud paradójica en el fondo", presenta una gran armonía "casi clásica" o "helénica" (3) en su forma externa. Por esto, aprovecha para celebrar su serenidad e indiferencia, el distanciamiento, en definitiva, del ensayista, frente a "tanto libro banal, truculento o gimotero" (3), como se ha escrito sobre la gran tragedia bélica. Su atención ahora se centra en la belleza griega, en la grandeza del gesto individual, para acabar entonando un lamento sobre su fin en esta época anónima y uniforme, banal, sin nada de heroico, con el que concluye su reseña:

> Así eran los viejos clásicos griegos; tal era su concepto, un poco desdeñoso y al mismo tiempo lleno de fervor por la belleza; por eso supieron poblar el mundo de ninfas y faunos, de héroes y de deidades benévolas y sonrientes. Hoy todas esas cosas tan bellas, tan nobles, tan grandes, se han convertido en vulgarísimas luchas comerciales en que cuando llega la hora que debió de ser heroica, los hombres, despojados del bello gesto, no representan sino una unidad; menos, una pieza de la formidable máquina de guerra. (3)

Estas ideas cobran especial interés cuando se ponen en relación con el pensamiento acerca del paganismo y el mundo de la antigüedad que atraviesa gran parte de la producción de Hoyos. En ellas se sostiene que cuando los héroes y heroínas antiguos quedan despojados del bello gesto, emerge lo feo y anormal, según es categorizado por el falso sistema moralista de la sociedad burguesa. De forma explícita queda expresado en esta dilatada reflexión que encabeza su novela *La vejez de Heliogábalo* (1912):

> Algunas veces, cuando buceo en las páginas de la Historia, al evocar las fantásticas figuras aureoladas de vicio, de santidad o de locura, me pregunto: ¿Qué hubiese sido de ellas de vivir en el día? ¿Qué si en vez de morir en una de aquellas hecatombes de la antigüedad, hubiesen vegetado en una sociedad sensata como la nuestra? […] Y pienso que tal vez Cleopatra, desposeída de sus Estados por Inglaterra, hubiese

> paseado por las calles de París su elegancia, un poco llamativa; Mesalina sería una soberana que, diagnosticada ninfómana por el claustro de doctores, renunciaría a la corona, marchando a reposar a un apacible Sitio Real; María de Magdala, hecha nihilista, predicaría por el mundo en compañía de un apóstol del anarquismo; Nerón y Heliogábalo, acusados de ataques a la moral, comparecerían ante el Tribunal del Sena; el Cid y Pizarro serian capitanes de bandoleros, y Cosme el Magnífico, arruinado, traficaría en antigüedades.

La cita hace visibles las ansiedades sociales de la época acerca del desorden sexual, el individuo excepcional y la necesidad de sumisión y control. Se ilustra de forma palmaria de qué modo nos hallamos ante un problema de percepción y un cambio de costumbres, lo que lleva a medicalizar y criminalizar ciertas conductas arrojándolas al catálogo de las perversiones.

Este es el tono de la narrativa de Hoyos. La fatalidad, el deseo, el dolor, el mal y la muerte encarnados en la belleza son sus temas predilectos. Él mismo lo dejó muy claro en otra reseña dedicada, como no podía ser, a Rachilde y que constituye una auténtica declaración estética e ideológica. Aquí ahondó en el verdadero fondo del decadentismo al advertir que había que buscar los dramas en "la médula de la vida misma" y no en algo superpuesto y decorativo:

> lo malsano, lo verdaderamente decadente, no son esas teatralidades, un tanto pueriles, de las ajorcas labradas por Benvenuto y las sortijas con huecas pedrerías rellenas de veneno, sino algo más hondo, algo como un distendimiento de esos misteriosos resortes de la vida humana que se llaman conciencia y voluntad, algo como una interior rotura que desequilibrando el yo deje al individuo por completo a merced de las pasiones. (Hoyos, 1917c: 6)

He ahí el camino: ahondar en la fuerza despótica del deseo y de las pasiones por encima del control de la conciencia y la voluntad. Un camino que plantea importantes cuestiones acerca de la integridad del individuo y permite adentrarse en asuntos más profundos sobre el propio yo. Basta para ratificarlo otra observación de Hoyos al dilucidar su interés por "el espanto trágico de la vida sexual". La razón que aduce es que esta faceta de la sexualidad le ofrecía, como en "*La Tentación de San Antonio* dice Flaubert, *infinidad de facetas* o *variedades*. Por un lado, lindaba con la biología, por el otro con la metafísica" (1927: 7). Para ello, el novelista indagó en los mitos primitivos de moda como la Esfinge, Elena, Salomé o Hermafrodita. Pero lo hizo desde un tratamiento grotesco. Con esta opción estética degrada y actualiza mitos y leyendas, y también hace visible una brecha cultural. Este es el caso de *El martirio de San Sebastián*, novela ambientada en un sórdido prostíbulo de la Barcelona de la guerra, frecuentado por marineros, obreros y aprendices.

LA PENUMBRA

Como dijimos, la reedición de la novela en 1917 fue prologada por Benavente. Este escritor, de quien también se rumoreaba su homosexualidad en los círculos literarios madrileños, quiso percibir algo más allá de lo escabroso del argumento de esta obra y destacar a su autor no como a un novelista "pornográfico" (5), sino "atormentado como los místicos" (6), de "un misterioso e intenso misticismo" (8). Para Benavente todo ello se deriva de los contrastes y tensiones al poner en escena las asunciones celestiales y las caídas abismadoras, los desfallecimientos y las sublimidades, el divino origen espiritual y la miserable condición humana. En suma, en una duplicidad sobrecogedora: la fraternal unión de vida y muerte, en el dolor y el padecimiento.

Siguiendo las huellas de Baudelaire y su atracción por la "fosforescencia de la descomposición", de lo que aún no es podredumbre completa, lo de abajo, los instintos más primarios, Hoyos construye su novela en una serie de capítulos en los que el tema principal es la vida del burdel de ama Rosario. Aquí junto a otras prostitutas viven Silverio, *el Bonito,* y *la Cristiana*, quien perdidamente enamorada del muchacho lo ha abandonado todo y se ha instalado allí para estar cerca de él. En realidad, la prostitución fue uno de los grandes temas del arte y de la literatura del siglo XIX. La representación obsesiva de las prostitutas como seres grotescos, primitivos y degenerados encarnaba los miedos ante la enfermedad y criminalidad que amenazaban el *statu quo* de la nueva modernidad urbana. No obstante, Hoyos carga el tema con accesorios significativos y trata de exprimir el tema del andrógino hasta la última gota de su jugo. La pareja decadente se caracteriza por su indeterminación sexual. Ella, de boca "triste de bambino enfermo" y cuerpo "andrógino, casi impúber" (14),[9] se somete a la completa esclavitud del ídolo. Lo que le ha poseído desde el primer momento es su belleza "frágil, de una ambigüedad de efebo griego o de egipcio Ganimedes" (14).

Sin embargo, el "objeto" de deseo es el prototipo de una belleza masculina feminoide muy *fin de raza*: "hubiese sido, en remotos tiempos, copero de los dioses o favorito de los emperadores, o paje de las reinas. Ahora, en la Barcelona del siglo XX, Silverio es lisa y llanamente, un criado de mancebía de baja estofa" (15). No se puede ser más preciso. Si, como bien observa Praz, "la obsesión por el tipo del andrógino hacia fines de siglo es un índice palmario de un turbio estado de confusión de funciones e ideales" (1969: 221), la novela exacerba todavía más ese estado y se centra en lo "impuro", lo *faisandé* y lo entremezclado. El retrato de este "Narciso de prostíbulo callejero" (56) se completa con características que trazan la imagen de belleza contaminada y bizarra: "gestos menudos, pueriles y ondulantes a un tiempo,

9 Todas las citas de la novela se harán por la edición de 1917.

voz suave y cantarina, y en toda su persona un hermafroditismo a la vez literario y canalla" (15). Para acentuar más esa degradación del mito, el protagonista manifiesta su gusto por el mundo antiguo lleno de vicios enormes y de delitos magníficos, imaginado a través de sus lecturas con una mirada deformada que le hacen ver que los percales del prostíbulo son "las magnificencias de Nabuconodosor" y "las porquerías burdelescas los necrofílicos vicios de Salomé" (15-16).

Pero además, y el lenguaje lo subraya, dentro del confusionismo de términos que imperaba en la época (andrógino, Ganimedes, narciso, hermafrodita, etc.), se remite a la homosexualidad masculina. Mimado, como una bestezuela familiar, por las prostitutas, el muchacho en verdad es un solitario inquietante, un individuo de belleza aislada, un narcisista que vive en una "somnolencia lasciva y voluptuosa" (16), admirando su aspecto de un "favorito de Osiris vestido de chulo para una fiesta en el Olimpo" (56-57). Lo que en definitiva le caracteriza es ese aspecto perturbador que causa el contraste entre sus gestos afectados y su atavío varonil. El pantalón ceñido sobre la bota de charol, el cuerpo moldeado en una guayabera o el detalle de un pañuelo de seda roja al cuello, dan una traza achulada, una remarcada virilidad, a su hermosura de efebo. Es precisamente esa extrañeza, esa clase especial de diferencia, lo que resulta inquietante a la mirada de los clientes. Su presencia suscita la burla y también engendra la violencia física, un "desdén grosero, pronto a despeñarse en la brutalidad a la primera copa de más" (16).

Este es el nuevo Sebastián que construye Hoyos. El mártir ha bajado a los suburbios, se ha transfigurado en una criatura marginal refugiada en un burdel del barrio chino de una urbe moderna y ha pasado a convertirse en la marca de una subcultura. De hecho, el muchacho solo sale a la calle en contadas ocasiones. Precisamente en una de estas salidas es perseguido por la chiquillería del barrio y acaba herido en la frente. Al caer desplomado es socorrido por *La Cristiana*, quien en ese momento siente una "devoción de salvaje por el ídolo que acababa de aparecérsele, de niña pobre por la muñeca maravillosa que ve en el escaparate" (17). La inversión de la leyenda en lo relativo a las mujeres santas que socorren al soldado de Cristo o de la propia Santa Irene, como aparece en otras representaciones, es clara. Lo que viene a remarcarse es que *el Bonito* aviva el deseo de quien lo contempla y hasta hace enloquecer. Asimismo, los rasgos andróginos de la pareja, lejos de plantear una soñada complementación o fusión de los sexos, sirve para mostrar toda una serie de posibilidades eróticas.

Por esta razón, la novela recarga aún más las tintas al presentar no solo ese masoquismo moral y físico al que se somete la muchacha sino también al describir la agresión brutal que esta sufre a manos de un cliente y ante lo cual Silverio, "ambiguo, cruel y maligno" (29), permanece impasible. Es más, esclavizada por ese amor hasta se ofrece a trabajar honradamente para él, quien la zarandea violentamente. La violencia recorre las páginas de la novela y este es el punto en que San

Sebastián interesa por su carga sadomasoquista. El "hermafroditismo inquietante" (57) despierta odio y también deseo. El "ambiguo muñeco" (63) se manifiesta como un auténtico objeto de deseo sexual incluso para todas las prostitutas que conviven con él y quieren conquistarlo. Esta atracción no correspondida se irá transformando poco a poco en "odio sexual" (50) y en la necesidad de hacerle daño y martirizarlo.

Para llevar al máximo el estado de confusión e incertidumbre de los cuerpos, la obra no podía dejar de explorar a fondo en el mundo arbitrario e inestable del deseo sexual. Y lo hace sirviéndose del tema recurrente en el decadentismo que es la unión de eros y muerte, crueldad y voluptuosidad. Su expresión más osada en la novela viene de la mano de la enfermedad y del voyerismo. *La Cristiana*, minada por un mal terrible, yace moribunda. Silverio tras contemplar al través de la desgarradura de una cortina la "escena lúbrica" (66) entre un viejo y una prostituta, sacia su deseo en el cuerpo de la mujer. La muchacha, aunque con la plena convicción de no ser ella a quien desea poseer, experimenta "una cruenta voluptuosidad en el dolor" (70). Por encima del amor emerge ahora su deseo, el de "la loba hambrienta, de útero milenario, voraz y rojo como el metal en ignición" (70).

El relato nos muestra a *el Bonito* en su papel activo, dominante en el acto sexual. Pero además no se deja de lado su poder fecundador pues de esa noche nacerá un "pobre monstruo" (71) que a los ojos de las prostitutas es la más bella criatura. Poco importa que de esa unión se haya engendrado este ser. Lejos de cuestiones moralizadoras, que pueden remitir al discurso de la degeneración de la raza, lo que interesa es volver una y otra vez sobre lo abyecto, sobre la idea de los cuerpos asociados al horror y la repulsión y que hieren de muerte todo lo estable, lo aceptado, lo que se determina como "normal" y natural. Es sumamente revelador que en una reseña de 1918 de *El martirio de San Sebastián* se comente "la desmesurada valentía" de Hoyos al trasladar al campo de la novela a un "ser ambiguo, enfermizo, caso patológico de amoralidad, que vive parasitariamente alojado en el mundo del vicio" y, en consecuencia, se estime concretamente que su desenlace "engrandece con el martirio la abyección ética del andrógino" (Herce, 1918: 5). En otras palabras: el castigo final de este sujeto inquietante parece bien merecido.

En este aspecto, quizás la cualidad más asombrosa de esta novela sea el papel de lo grotesco en el tratamiento del martirio de San Sebastián. De hecho, es altamente significativo que entre en escena el mundo taurino, como emblema de masculinidad y triunfo de la muerte, a través del diestro de moda, *el Claverito*, un Apolo bárbaro y canalla, "un magnífico ejemplar del bruto heroico" (88), la encarnación de la "bestia fuerte y bravía hecha para el amor" (89).

Tampoco es nada insustancial que todo ello suceda durante una juerga en la que prostitutas y gente del ruedo son los agentes del suplicio. El odio sexual de ambos es el verdadero desencadenante. En el caso de las prostitutas opera como venganza a un deseo no correspon-

dido. En la práctica el desquite se ha ido armando poco a poco y se despliega ante los clientes a través de la injuria al presentarlo como "un asco de niño" (100) o "un pinturero" (100). Por lo que respecta a los clientes, estos hacen triunfar el poder de la virilidad ante la voz y sobre todo los gestos afeminados de Silverio cuando este, ante la insistencia del macho *Claverito,* ejecute una danza "inclasificada y loca" (98) que en el claroscuro de la sala parece convocar a las figuras de "una sesión de espiritismo" (98). El baile pone el foco primordialmente en el cuerpo ambiguo y en el frenesí del movimiento que parece remitir a civilizaciones lejanas:

> Unas veces tenían sus movimientos la nobleza hierática de las figuras de los vasos egipcios; otras la hermética esotérica de los dioses indios; a veces la gracia frágil y banal de los efebos de los frisos griegos, y otras descomponíanse en contorsiones absurdas evocadoras de monstruosas obscenidades. Era rígido y ondulante, noble y plebeyo, casto y lúbrico. (97)

Es una danza ecléctica y lúbrica, un desate de energía muscular, en la que podemos entrever la sombra de Salomé y de Tórtola Valencia, la bailarina exótica, tan admirada por Hoyos y también su amiga:

> Eran sombras borrosas de evocación; era Marsias danzando en el bosque sagrado en la gloria de la mañana helena; era Narciso que oscilaba ante la clara fuente; era Heliogábalo entrando en Roma ante la piedra fálica que evoca el sol; era el bárbaro descoyuntamiento de las hembras de pecado y abominación que en los tablados canallas de los viejos cafés de cante hacían mercado de sus encantos a la sombra trágica de las navajas de sus chulos. (98-99)

No en vano, esta expresión desbordada del cuerpo, su ritmo convulso semejante al erotismo, es lo que finalmente desencadena la "ola de sadismo" (103). De esta forma, *el Bonito* atenta contra una manera de concebir la masculinidad basada en lo firme, lo compacto y unitario. De hecho, entre los taurinos, no falta quien exclame: "¡Lástima de patada que te habían de dar en donde yo me sé, cabrón!" (99), o quien "poseído de feroz indignación" (99) maldiga a todos los de su "*roía* casta" (99). Sin ambages, la expresión no puede ser más clara del desprecio ante lo que percibe como una variedad degenerada de la especie, de un grupo social execrable y que viene a actuar como la nota de salida para orquestar el martirio.

Pero la novela avanza un paso más y tuerce la puesta en escena del tormento que acompaña a las representaciones al uso del santo cristiano. Primero, con una persecución donde no faltan pellizcos ni pinchazos. Después, en línea con algunas representaciones pictóricas, atado a una columna aunque esta vez con los cordones de una cortina. En esta posición los verdugos arrojan sobre él platos, vasos, panecillos y "cuantos proyectiles" (106) encuentran a mano. Y si de la herida abierta

en su hombro desnudo, brota la sangre, o sus rodillas están ensangrentadas, el golpe eficaz, en esta suerte de lidia humana, lo dará el torero al disparar una botella, "con certera mano" (107), en la frente de este San Sebastián canalla cuyo trance último es una cascada de sangre.

En circunstancias semejantes, las historias hagiográficas recurren a la intervención de mensajeros celestes para reconfortar al mártir. Aquí, su puesto es ocupado por *La Cristiana,* moribunda, espectral, que actúa como una especie de emisario del amor y de la muerte y a quien la sangre derramada le une definitivamente al amado. Su entrada es la de una aparición "fantasmagórica", un cadáver resucitado, "un Lázaro misterioso e inquietante" que viene "con el secreto trágico del más allá" (107). La muchacha tiende su brazo esquelético con un "gesto de ultratumba" hacia los verdugos y se desploma a los pies del mártir. Abrazada a sus rodillas ensangrentadas, grita su amor entre un estallido de sollozos:

> El chiquillo retorcíase desesperadamente, se descoyuntaba, contorsionábase, redoblando sus gritos. En aquel momento apareció en la puerta *La Cristiana*. Lívida, desencajada; los ojos brillantes por la fiebre, hundidos en las azuladas cuencas de las ojeras inmensas; el rostro demacrado como una calavera; la boca pálida, crispada en una mueca de amargura infinita, y la frente, que semivelaba la inmensa mata de cabellos negros, perlada de sudor. […]. De la herida, como de un Santo Graal milagroso, brotó la sangre, cayendo sobre la cabeza de la hetaira moribunda. (106-107)

Este desenlace tan espectacular, para quien amó contra toda esperanza, aparentemente moralizador, no es más que un cierre efectista y, por tanto estético. Asimismo, nada tiene que ver el momento en que el joven se retuerce desesperadamente y redobla sus gritos con una imagen sublime de estoica entrega al dolor ni tampoco con los arrebatos extáticos de los martirios religiosos. La posibilidad de compararlos se antoja cada vez más lejana. En todo caso, el furor y el placer están del lado del verdugo, en ese "no sé qué dormidos instintos de crueldad" (103), como indica el narrador.

EL ESPESOR MACABRO Y LA FUERZA DEL DECIR

Como ya quedó expresado, Hoyos quiere buscar los dramas en la médula de la vida. La deformación del mito de San Sebastián por la vía de la exageración, la parodia y lo grotesco entabla un claro diálogo con el misterio teatral de D'Annunzio. Frente al decorado, los velos esteticistas y el travestismo de Ida Rubinstein en la pieza del italiano, la belleza turbia de Silverio (aunque en ningún momento en el relato se hagan explícitas sus inclinaciones sexuales y en absoluto resulte un personaje amable y simpático a ojos del narrador) pone sobre el tapete la violencia que se ejerce sobre el cuerpo del homosexual operándose una identificación emocional con los sufrimientos imaginados del her-

moso santo. Una lógica erótica perversa impregna la novela, sin duda. Y con ella el autor entronca con toda una tradición en la que este mártir emerge como una metáfora visual del destino inhumano de todos aquellos cuyos cuerpos o comportamientos sexuales los convierten en marginados de la sociedad. Tras la parodia se alza la risa satánica y en manos de Hoyos este santo ha dejado de ser un símbolo de la sensualidad griega o del autosacrificio cristiano para pasar a convertirse en una criatura peculiar e híbrida, un mundo aparte cuyo lado oscuro hay que explorar.

En este sentido, no se puede obviar la violencia extrema de la Primera Guerra Mundial. Para el propio novelista, dicha violencia había convertido a la muerte en algo exento de heroísmo ya que había transformado al individuo en una masa o pieza de una formidable maquinaria. Y ante esta misma idea parecía responder el citado ensayo de Cansinos al ostentar en sus páginas la vulnerabilidad del cuerpo viviente y el horror de su mortalidad, con lo que visibilizaba lo que las convenciones sociales intentan ocultar. En consecuencia, Sebastián genera significados múltiples y también alude a su condición de soldado, de santo militar que murió a manos del imperio romano. Su dolor, según ha indicado Morris (1994: 59), no está exento de implicaciones políticas y habitualmente aparece asociado a situaciones en conflicto con otros sistemas de poder, especialmente por parte de los que carecen de ese poder.

Por ello, lo perturbador de este texto, no deriva tanto de lo escabroso de la historia, y así venía a insinuarlo Benavente en su prólogo, como de la fuerza del decir: de lo grotesco, como forma que destaca la ambivalencia, y de la intención, de por sí ambivalente, que contiene. Consiste en la visión del mundo como un apocalíptico final donde lo abyecto hiere la mirada. Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988: 10-12) hace referencia a la abyección cuando se experimenta aversión o repulsión ante la pérdida de control del cuerpo sobre su propia forma habitual. No en vano, los escritores y artistas homosexuales y de otras minorías se han servido de lo abyecto para dañar la mirada de aquellos que los consideran monstruos. Hoyos utiliza lo abyecto como forma de degradación sobre todo en el tratamiento del cuerpo de las prostitutas. Con ello, por supuesto, reafirma la degradación histórica de lo femenino aunque también traumatiza la convención social. Exponer, como lo hace esta novela, el "odio sexual" o "el espanto trágico de la vida sexual", que culmina en la destrucción de la belleza corporal afeminada de Silverio y hacer de él el San Sebastián de esa Barcelona de principios de siglo, convierte a este escritor en un referente indiscutible a la hora de hablar de ese algo que flota a nuestro alrededor, ya sea la homosexualidad o la homofobia. Son las cosas del decir las que están en juego. Decirlas o silenciarlas. Penetrar por extraordinarios recovecos de la realidad y hablar de vedados misterios es lo que busca Hoyos. Sus palabras son claras al respecto cuando describe su toma de decisión estética como una mirada a esos "mil problemas áridos, ásperos,

ardientes y crepitantes" (1927: 7), que se remueven como "fascinadores reptiles" (7), y que ya no le abandonarán: "Y seguí escribiendo, me asomé a los abismos y arrostré los lívidos resplandores de los relámpagos. Pese a ello, al revés de lo que las gentes hubiesen deseado tal vez, seguí ahondando, buscando el fondo" (7), afirma.

El martirio de San Sebastián es un buen ejemplo de esa manera de buscar el fondo y de iluminar la penumbra. El relato, al explorar territorios de frontera, plantea importantes cuestiones acerca de las relaciones de género estables y con ello levanta cosas tapadas. Así mediante el "invertido" que actúa como "criado de mancebía" se hacen visibles estilos de vida y formas marginales de ocupar el espacio urbano. El burdel permite a un tipo de homosexual protegerse frente al estigma del "vicio" y la "aberración", llevando una vida "vivible", aunque constituya un marginado dentro de la propia marginación.

CONCLUSIONES

A todas luces, el decadentismo actúa como un estimulante que deforma el pensamiento y distorsiona los moldes conceptuales tradicionales. Por ese motivo, el interés que suscitan las obras de Hoyos es precisamente su manera de contemplar las cosas y de entender el mundo. Lo vio con acierto Pardo Bazán en el prólogo que escribió para su novela *La atroz aventura* (1918). Un prólogo que curiosamente lleva por título el signo de cierre de una interrogación. La condesa señala la filiación decadentista de la producción de este escritor, poblada de casos clínicos y de un desprecio a la naturaleza, pero afirma que esta literatura "con todos los reparos que sugiere, está, sin embargo, viva" (12-13). Y lo está precisamente porque "refleja el momento y la hora en que se produce, y todo un lado" (13) de la sociedad contemporánea.

Todo un lado que está ahí y que flota a nuestro alrededor; de eso se trata, a fin de cuentas, como agudamente lo capta Pardo, a pesar de la distancia estética e ideológica que hay entre ambos escritores:

> Retrato o caricatura; tizne o colorido auténtico; exageración afrancesada, en el mal sentido de los sentimientos morales de nuestra generación, o reflejo positivo de sus matices fosforescentes de podredumbre, nadie podrá afirmar que el mundo propio y la galería de personajes de Hoyos […] no correspondan a algo que flota a nuestro alrededor, que se respira en el Arte, en la Historia, en lo político, en lo social. […] En la literatura, sana o enferma, una época se reconoce a sí misma. (13-14)

Por esta razón, lo que para muchos críticos constituye una aberración, un signo de amaneramiento y excentricidad, para otros realmente es un elemento de modernidad. Las palabras del escritor argentino Bunge son elocuentes al respecto:

> Hoyos es un hombre moderno, esencialmente moderno. […] No es un escritor naturalista lleno de fuerza y salud a la manera de la señora Pardo Bazán, ni un arcaico caballero a la moderna como Valle-Inclán, ni un resucitado del Renacimiento al modo de Valera, ni un alma rancia y grandiosamente castiza a lo Pereda y Pérez Galdós... Es algo distinto de todo eso, que casi raya en la literatura mórbida de nuestros días, y que resulta un tanto nuevo y casi exótico en España... Es, en una palabra, con sus condiciones y sus defectos, quizás más por sus defectos que por sus condiciones, un hijo genuino del siglo XX. (1908: 173)

Esos defectos son de interés. Hoyos es ante todo un escritor menor, popular, lleno de descuidos, incompleto, ameno (así lo publicitaban los editores), que exalta el exceso y la desmesura tanto de los sentimientos como del lenguaje. Es principalmente un novelista descentrado, que mezcla lo grande y lo pequeño, el centro y la periferia, y con ello hace perder el sentido de jerarquía, lo cual lo dota de singularidad.

Como hemos comentado, *El martirio de San Sebastián* entabla un claro diálogo con la obra de D'Annunzio, pero su autor no se limita al papel de eco o resonancia de modelos previos, sino que asume su transformación. El tono no es dannunziano; no hay evasión a épocas remotas, ni tampoco un ambiente atemporal. El novelista subvierte por entero el contenido religioso y se apropia de la forma en búsqueda de una nueva orientación. Todo el esquema argumental de su novela se aleja de la exaltación mística del drama del italiano para reconvertir el tema de la androginia con el fin de integrarlo en el museo imaginario de la ambigüedad maldita. Esta ambigüedad, entre caricatura del travestismo y una nueva identidad masculina, culmina en la condena por parte de la sociedad. La mutación del motivo del sacrificio del andrógino es clara. En D'Annunzio dicho motivo responde a una estrategia esteticista, autocomplaciente, decadentemente celebrativa, y de "arte total" (a la manera wagneriana). En Hoyos, en cambio, proviene de la voluntad de adentrarse en el lado oscuro, lupanario, valleinclanesco, de la vida, y de sumergir en él los mitos de la belleza decadente (el golfillo invertido, la virgen prostibularia). El final de la novela, aparentemente de feroz "castigo", en realidad no es más que un modo de acabar efectista, y, por tanto, estético, pero de una estética deformadora y esperpéntica. Una estética que es consustancial al decadentismo de un Lorrain, a la belleza sórdida y grotesca de determinados poemas de Rimbaud, o a la faceta festiva y paródica de *Moralidades legendarias* de Laforgue. Y a su vez se trata de la formulación de una estética que no es otra cosa que la versión literaria del disparate goyesco, de los lienzos de Gutiérrez Solana o de la "España moralmente negra", sentida por Regoyos y Verhaeren.

En *El martirio de San Sebastián* todo es muy propio del gusto decadentista: los personajes (desheredados, chulos, prostitutas, borrachos, toreros), el medido argumento sujeto al esquema trágico (conflictos, torturas, muertes) o su escenografía (prostíbulo, ámbito urbano, nocturnidad). Por un lado, el novelista escribe una obra con elementos de la

tradición decadente, una incursión en el jardín de los suplicios, reino que el decadentismo celebra bajo nombres diversos con un sadismo nuevo, el de la voluptuosidad basada en el sufrimiento del otro, y figuras y acciones muy espectaculares (muerte por amor, fatalidad). Pero, por otro lado, traza un conjunto de fondo crítico; un acento de denuncia de los límites y degradaciones de la realidad a través de sórdidas escenas, tratando de representar el drama de la homosexualidad y la caída y miseria del individuo vencido por amor y contagiado por la menesterosidad de la vida.

"Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo", afirmó Darío en el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* (1905); "Con Montmartre y con la Macarena", comulga Manuel Machado en el "Retrato" de su libro *El mal poema* (1909). Francia y España inspiraron y dieron forma a la poesía de este último hasta el punto de poder recitarse el verso: "Con Verlaine y con la Macarena", que Ferreres (1975: 176), con acierto, adaptó para definir su estética. Lo mismo podríamos afirmar de esta novela de Hoyos, una novela que permite seguir iluminando muchas zonas aún en penumbra del modernismo en España.

OBRAS CITADAS

Alfonso, Mª del Carmen. "D'Annunzio, Hoyos y "El martirio de San Sebastián": sobre androginia, hermafroditismo y homosexualidad en el fin de siglo." *Antípodas. Journal of Hispanic Studies.* 11-12, 1999: 187-220.

Baroja, Pío. "Final del siglo XIX y principios del XX." *Memorias. Obras completas*, tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1978.

Bembo, Max (seudónimo de José Ruiz Rodríguez). *La mala vida en Barcelona*. *Anormalidad, miseria y vicio.* Barcelona: Maucci, 1912.

Benavente, Jacinto. "Prólogo." Antonio de Hoyos y Vinent, *El martirio de San Sebastián.* Madrid: Hispania, 1917: 5-8.

"Bellas Artes. Los humoristas." *La Esfera.* Año IV, Núm. 161. 27.01.1917: 15-16.

Bernaldo de Quirós, Constancio y Llanas Aguilaniedo, José Mª. *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural* (1901). 2ª ed. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.

Bunge, Carlos Octavio. "Hoyos, novelista español." *Nosotros*, II, 9, abril-1908: 169-173.

Burgos, Carmen (Colombine seudónimo). "Femeninas." *El Heraldo de Madrid,* 10.05.1911: 4.

Camps, Assumpta. "Notas sobre la recepción de Gabriele D'Annunzio en Cataluña." Vicente González, coord. *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas Españoles (Salamanca, 1986).* Salamanca: Universidad, 1988: 56-61.

Cansinos, Rafael. *Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra.* (1916). Gijón: Noega, 1983.

Carter, A. E. *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900.* Toronto: University of Toronto Press, 1958.

Casares, Julio. *Crítica Efímera,* Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

Chaves, José Ricardo. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

—-. "De andróginos y ginandros." *Debate Feminista.* Número 47. 2013: 122-136.

Clark, Anna. *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*. Madrid: Cátedra, 2010.

Cuisinier, Jean et al. *Saint Sébastien. Rituels et figures.* París: RMN, 1983.

Deleito, José. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?" *Gente Vieja.* 30.04.1902: 1-2.

—-. *La tristeza de la Literatura Contemporánea.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1951.

Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid: Gredos, 1975.

"Fogonazos." *La Hoja del lunes*, La Coruña, 15.03.1937: 2.

Francés, José. "Figuras literarias. Antonio de Hoyos y Vinent." *La Esfera.* 244, 31.08.1918: s. p.

García Lara, Fernando. *El lugar de la novela erótica española.* Granada: Diputación Provincial, 1986.

Gómez de la Serna, Julio. "Influencias recíprocas de Gabriele D'Annunzio sobre la literatura española y de España sobre la obra dannunziana." *L'arte di Gabriele D'Annunzio (Atti del convegno internazionale di Studio Venezia-Gardone-Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963).* Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1968: 471-476.

Herce, Fernando. "'El martirio de San Sebastián', novela por Antonio de Hoyos." *La Mañana*, 05.04.1918: 5.

Hoyos y Vinent, Antonio de. *La vejez de Heliogábalo.* Madrid: Renacimiento, 1912.

—-. "Hermafrodita." *El pecado y la noche*. Madrid: Renacimiento, 1913: 33-64.

—-. *El martirio de San Sebastián*. La Novela de Bolsillo, 49, 1915.

—-. *El martirio de San Sebastián*. Madrid: Biblioteca Hispania, 1917a.

—-. "Libros de la semana. *Estética y erotismo de la pena de muerte. Estética y erotismo de la guerra*." *El Día*, 11.04.1917b: 3.

—-. "Libros de la semana. *El demonio del absurdo*, cuentos, por Rachilde. Traducción castellana de Ricardo Baeza." *El Día*, 10.05.1917c: 6.

—-. Prólogo a *América. El libro de los orígenes.* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1927: 3-14.

Kaye, Richard. "'A Splendid Readiness for Death': T. S. Eliot, the Homosexual Cult of St. Sebastian, and World War I." *Modernism/Modernity*. 6.2, 1999a: 107-134.

—-. "'Determined Raptures': St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence." *Victorian Literature and Culture,* 1999b: 269-303.

—-. "Losing his religion, Saint Sebastian as contemporary gay martyr." Peter Horne y Reina Lewis, eds. *Outlooks: Gay and Lesbian Visual Cultures*, London; New York: Routledge, 1996: 86-105.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Celine.* Buenos Aires: Catálogos Editora, 1988.

"La novela de bolsillo." *El Heraldo de Madrid*, 02.04.1915: 4.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Antonio Bosch, 1979.

—-. "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)." *España 1900: Modernismo, Anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, 1990: 111-127.

Meregalli, Franco (1968), "D'Annunzio in Spagna." *L'arte di Gabriele D'Annunzio.* Atti del Convegno Internazionale 1963. Milano: Mondadori, 1968: 481-504.

—-. "D'Annunzio nella cultura iberica e iberoamericana." *D'Annunzio a cinquantanni dalla morte,* XI Convegno Internazionale di estudi

dannunziani, 9-14 maggio 1988. Pescara: Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1988: 647-657.
—.“D’Annunzio e il mondo ispanico.” P. Gibellini, *D’Annunzio europeo.* Roma: Lucarini Editore, 1991: 305-315.
Mira, Alberto. “Modernistas, dandis y pederastas: Articulaciones de la homosexualidad en ‘la edad de plata’.” *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7: 1, 2001: 63-75.
—. *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX.* Barcelona: Egales, 2004.
Morris, David. *La cultura del dolor.* Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994.
Pardo, Emilia. “Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrés.” *Obras completas.* Tomo III. Cuentos/Crítica literaria. Madrid: Aguilar, 1973: 1056-1072.
—. “?” Prólogo. Antonio de Hoyos y Vinent, *La atroz aventura*, Madrid, Biblioteca Hispania, s.a. [1918]: 5-14.
Paz, Octavio. *Los hijos del limo.* Barcelona: Seix Barral, 1993.
Péladan, Joséphin. “Préface.” *Le théâtre complet de Wagner.* París: Chamuel, 1894: IX-XXI.
Peral, Emilio. *“La verdad ignorada”. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936).* Madrid: Cátedra, 2021.
Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930). Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
Retana, Álvaro (Carlos Fortuny seudónimo). *La ola verde. Crítica frívola.* Barcelona: Jasón, 1931.
Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina (De la Ilustración al Decadentismo)*. Madrid: Cátedra, 1996.
Revista musical, Bilbao, Núm. 5, 05.1911: 23.
Salaün, Serge. “Apogeo y decadencia de la sicalipsis.” En Myiriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala coords. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992: 129-153.
Vázquez, Francisco. “Los orígenes de una leyenda: Cádiz como ciudad de ‘invertidos’ (1898).” *Hispania Nova*, 15, 2017: 1-23.