

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Un análisis de Cuentos dramáticos y Cuentos trágicos de  
Emilia Pardo Bazán**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Merve Yildirim**

**Directores**

**Epicteto José Díaz Navarro  
María Aboal Lópe**

**Madrid**

**© Merve Yildirim, 2022**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Un análisis de *Cuentos dramáticos* y *Cuentos trágicos* de  
Emilia Pardo Bazán**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**MERVE YILDIRIM**

DIRECTORES

**EPICTETO JOSÉ DÍAZ NAVARRO**

**MARÍA ABOAL LÓPEZ**

**Madrid, 2022**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Un análisis de *Cuentos dramáticos* y *Cuentos trágicos* de  
Emilia Pardo Bazán**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**MERVE YILDIRIM**

DIRECTORES

**EPICTETO JOSÉ DÍAZ NAVARRO**

**MARÍA ABOAL LÓPEZ**

**Madrid, 2022**



*Mi más sincero agradecimiento  
a mis directores;  
al profesor Epicteto José Díaz Navarro y  
a la profesora María Aboal López  
por su dedicación,  
por su guía constante en todo momento y  
por dedicarme siempre  
palabras de aliento...*

**UN ANÁLISIS DE *CUENTOS DRAMÁTICOS* Y *CUENTOS TRÁGICOS*  
DE EMILIA PARDO BAZÁN**

# ÍNDICE

RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	11
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>2. ANÁLISIS DE CUENTOS DRAMÁTICOS (1901).....</b>	<b>22</b>
<b>2.1. Una aproximación a la familia española decimonónica .....</b>	<b>22</b>
2.1.1. De “el ángel del hogar” a las madres dramáticas.....	22
2.1.2. De los padres “cabeza de familia” a los padres dramáticos.....	33
2.1.3. De los hijos amados a los hijos desamparados .....	42
2.1.4. De los maridos calderonianos a los maridos dramáticos .....	51
<b>2.2. El cuento psicológico finisecular .....</b>	<b>66</b>
<b>2.3. La historia decimonónica como trasfondo dramático .....</b>	<b>108</b>
<b>3. ANÁLISIS DE CUENTOS TRÁGICOS (1912).....</b>	<b>124</b>
<b>3.1. Cuentos criminales y policíacos .....</b>	<b>124</b>
3.1.1. Orígenes y recepción de la narrativa policíaca .....	124
3.1.2. Comienzos de la novela policíaca española: Alarcón, Galdós y Joaquín Belda.....	131
3.1.3. Emilia Pardo Bazán: lectora y crítica de la novela policíaca.....	138
3.1.4. Emilia Pardo Bazán: su cuentística criminal y <i>Cuentos trágicos</i> (1912).....	149
3.1.5. Otros componentes de la cuentística criminal de Emilia Pardo Bazán.....	166
<b>3.2. Cuentos de suspense.....</b>	<b>178</b>
3.2.1. Una aproximación al suspense y a la cuentística de Pardo Bazán .....	178
3.2.2. El suspense en la narrativa de Pardo Bazán: los climaxes, presagios y personajes .....	202
<b>3.3. Cuentos fantásticos .....</b>	<b>219</b>
3.3.1. La teoría de la literatura fantástica de Todorov y el cuento fantástico de Pardo Bazán.....	219
<b>4. SOBRE EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE CUENTOS DRAMÁTICOS (1901) Y CUENTOS TRÁGICOS (1912) .....</b>	<b>238</b>
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>247</b>

<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>254</b>
<b>6.1. Bibliografía de Pardo Bazán .....</b>	<b>254</b>
<b>6.2. Bibliografía crítica sobre Pardo Bazán.....</b>	<b>256</b>
<b>6.3. Otras obras citadas y consultadas .....</b>	<b>268</b>

## RESUMEN

### Un Análisis de *Cuentos dramáticos* y *Cuentos trágicos* de Emilia Pardo Bazán

La exquisita producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán (1851-1921) destaca particularmente en el conjunto de su obra narrativa por varias razones entre las cuales llama la atención su elevada cantidad —en torno a seiscientos cuentos, si bien no es una cifra definitiva— y su cuidada calidad literaria. Otro aspecto importante lo constituye la forma estructural y la variedad temática distinguida de los cuentos pardobazanianos. A partir de 1892 la autora empieza a recoger sus cuentos en varias colecciones, que posteriormente se incluirán en sus *Obras completas*.

La presente investigación nace con el propósito de hacer un análisis crítico sobre dos colecciones, *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), recogidas y publicadas por la propia Emilia Pardo Bazán. Nos planteamos descubrir de qué manera aborda la autora la temática dramática y trágica en sus narraciones, tal y como indican sus títulos. El corpus entero que examinamos está conformado por sesenta y cuatro cuentos en total (treinta y siete títulos para *Cuentos dramáticos* y veintisiete para *Cuentos trágicos*). Las dos recopilaciones escogidas han sido estudiadas desde temáticas diferentes, todas ellas comprendidas en el trasfondo del dramatismo y tragedia de la época. Ambos conjuntos de textos ofrecen un amplio abanico temático, desde las cuestiones más sociales como la familia, la mujer, los hijos y la pareja contemporánea, hasta los asuntos psicológicos, históricos, policiacos y fantásticos, entre otros. Se han concretado los temas que descuellan en cada cuento, tras una lectura minuciosa, y de esta forma se han clasificado todos los cuentos del corpus, uno por uno, bajo dos bloques.

La serie *Cuentos dramáticos* (1901) se divide en tres capítulos respectivamente: “Una aproximación a la familia española decimonónica”, donde se reúnen los cuentos cuyo eje gira en torno al drama individual en el ámbito familiar; “El cuento psicológico finisecular”, en el que nos acercamos a la plasmación de la estética psicológica de Pardo Bazán tras el reconocimiento de la muerte del naturalismo y el avance de la novela rusa y el psicologismo finisecular; y, por último, presentamos “La historia decimonónica como trasfondo dramático”, en el que destacan los acontecimientos históricos que concitaron la atención de Pardo Bazán.

Asimismo, la serie de *Cuentos trágicos* (1912) se divide en tres capítulos: “Cuentos criminales y policiacos”, donde se precisa el origen de la narrativa policiaca inglesa y su recepción en España a través de los cuentos de Pardo Bazán; “Cuentos de suspense”, bajo el cual se inicia la

búsqueda del suspense como motivo central de las narraciones; y, en último lugar, presentamos “Cuentos fantásticos”, en los que se analizan los recursos fantásticos.

Se concluye que en las dos recopilaciones, *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), sobresale la tonalidad psicológica basada en una interpretación dramática y trágica, habida cuenta de que ambas recopilaciones coinciden con una etapa decisiva en la narrativa de Pardo Bazán, como consecuencia de la evolución de la estética correspondiente al *fin de siècle*, cuando decae el naturalismo y triunfa la narración acentuadamente psicológica.

**Palabras clave:** Literatura española, Narrativa siglos XIX y XX, Relato breve, *Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos trágicos* (1912), Emilia Pardo Bazán.

## ABSTRACT

### **An Analysis of *Cuentos dramáticos* and *Cuentos trágicos* by Emilia Pardo Bazán**

The exquisite short story production of doña Emilia Pardo Bazán (1851-1921) stands out particularly in her narrative work as a whole for several reasons, among which a high number — around six hundred stories, even if it is not a definitive number — and its careful literary quality is striking. Another important aspect is the structural form and the distinguished thematic variety of the Pardobazanian stories. As of 1892, the author begins to collect her stories in various collections, which will later be included in her *Obras completas*.

This research comes up with the purpose of making a critical analysis of two collections, *Cuentos dramáticos* (1901) and *Cuentos trágicos* (1912), collected and published by Emilia Pardo Bazán herself. We set out to discover how the author presents the dramatic and tragic theme in her narratives as indicated by her titles. The entire corpus we examine is made up of sixty-four stories in total (thirty-seven titles from *Cuentos dramáticos* and twenty-seven from *Cuentos trágicos*). The two compilations chosen have been studied in terms of different themes, all of them included in the background of the drama and tragedy of the time. Both compilations of texts offer a wide thematic range, from the most social issues such as family, women, children and the contemporary couple, to psychological, historical, crime and fantastic issues, among others. The themes that stand out in each story have been specified after a careful reading, and in this way all the stories in the corpus have been classified one by one under two main headings.

The series *Cuentos dramáticos* (1901) is divided into three chapters respectively: "An Approach to the Nineteenth-Century Spanish Family", where the stories whose axis revolves around individual drama in the family environment are brought together; "The Turn-of-the-century Psychological Story", in which we approach the embodiment of Pardo Bazán's psychological aesthetics after the recognition of the death of naturalism along with the advance of the Russian novel and turn-of-the-century psychologism; and finally, we present "Nineteenth-Century History as a Dramatic Background", in which the historical events that attracted the attention of Pardo Bazán stand out.

Likewise, the series of *Cuentos trágicos* (1912) is divided into three chapters: "Crime and Detective Stories", where the origin of the English crime narrative and its reception in Spain through the stories of Pardo Bazán are specified; "Suspense Stories", under which the search for

suspense begins as the central motif of the narrations; and finally, we present "Fantastic Stories", in which fantastic resources are analyzed.

It is concluded that in the two compilations, *Cuentos dramáticos* (1901) and *Cuentos trágicos* (1912), the psychological tonality based on a dramatic and tragic interpretation stands out, given that both compilations coincide with a decisive stage in Pardo Bazán's narrative, as a consequence of the evolution of the aesthetics corresponding to the *fin de siècle*, when naturalism declines and the highly psychological narrative triumphs.

**Keywords:** Spanish literature, 19th and 20th century narrative, Short story, *Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos trágicos* (1912), Emilia Pardo Bazán.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el año de la conmemoración del centenario de su muerte, doña Emilia Pardo Bazán (1851-1921) ha sido recordada como la autora eminente que fue, con una fama cosechada tanto a nivel nacional como internacional y que mantiene su popularidad y actualidad hoy en día gracias a su actividad y producción literaria abundante y plural, así como a su interés y preocupación por la sociedad en la que vivía y escribía, especialmente demostrado en la cuestión femenina. El legado literario, artístico e intelectual de Pardo Bazán ofrece un amplio campo de estudios e investigaciones, dada la faceta polígrafa de la autora coruñesa entre la cual abundan sus novelas y cuentos, críticas periodísticas y ensayos, además de su producción teatral. Respecto a la importancia y alcance de sus cuentos, es evidente que despuntan en toda su narrativa debido a una cantidad considerablemente alta que abarca unos seiscientos cuentos publicados en distintas revistas, periódicos nacionales e hispanoamericanos de su época, y a la variedad temática de los mismos (asuntos sociales, históricos, políticos y femeninos, entre otros). Efectivamente, tal y como advierte Juan Paredes Núñez, “la importancia de doña Emilia va más allá del número y la variedad de sus relatos” (1979: IX), ya que Pardo Bazán es “la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura”, según afirma Baquero Goyanes (1949: 71), y puesto que sus narraciones “representan rotundamente la completa aceptación de la voz cuento para un género característico de la segunda mitad del siglo XIX” (1949: 74). La propia autora comenta lo siguiente sobre su oficio en sus *Apuntes autobiográficos a Los pazos de Ulloa* (1886): “Si alguien me dijese que yo haría novelas andando el tiempo, se me figuraría que me pronosticaban algo tan inverosímil como una corona real” (26). Sin embargo, en el mismo prólogo la autora gallega nos revela también de qué modo llega a publicar su primer cuento titulado “Un matrimonio del siglo XIX” (1866)<sup>1</sup>:

A escondidas, porque siempre hay su poquillo de pudor en esto de los versos, rimaba yo muchos; y no todos se quedaban en la penumbra que tanto les convenía; alguno fue a dar a los *Almanaques* de Soto Freire, o a la *Soberanía Nacional* de Madrid. Por señas que al *Almanaque* de esta remití un cuentecillo o esbozo de novela, acaso mis primeros renglones de prosa, y personas de nuestro trato creyeron ver en el cuento la relación de una tragedia verdadera ocurrida entonces, en la cual yo no había pensado al escribir, a menos que inconscientemente se me agolpasen a la pluma reminiscencias de lo que la gente decía (21-22).

A partir de sus primeras publicaciones Pardo Bazán se dedicó a la creación literaria y a la crítica, dejándonos una narrativa abundante y de gran valor artístico. A lo largo de aquellos años

---

<sup>1</sup> Paredes Núñez (1979) recoge este cuento bajo un capítulo titulado “Cuentos no recogidos en ninguna edición de las obras de la autora” (pp. 367-373) en su monografía, en la que refiere en una nota que ello resultaría “como verdadera primicia” de la autora.

fecundos su estética se ha ido evolucionando y adaptando a las nuevas tendencias literarias. Por supuesto, sus obras podrían llevar rastros biográficos como reflejo de sus experiencias personales y de frustraciones y éxitos como ser humano y autora. Acerca de su biografía se pueden consultar los siguientes títulos: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (1973), de Carmen Bravo-Villasante; *Emilia Pardo Bazán: La Luz en la batalla* (2007), de Eva Acosta; y *Emilia Pardo Bazán* (2019), de Isabel Burdiel, lecturas tenidas en cuenta para la elaboración de este trabajo y cuyas referencias bibliográficas aparecerán a lo largo de estas páginas cuando corresponda.

Respecto a su obra narrativa, cabe recordar brevemente la periodización que presentan Nelly Clémessy ([1981] y 2003) y Marisa Sotelo Vázquez (2000). A partir de la publicación de *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* en 1879 que contiene ya rasgos realistas y fantásticos, la primera época de la autora incluye novelas de la estética realista-naturalista entre las cuales aparecen *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *El cisne de Vilamorta* (1885), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887). Así, también en el año 1883, sale a luz *La cuestión palpitante* donde la escritora recoge sus artículos sobre el naturalismo francés. Sin embargo, en las obras siguientes como *Insolación* (1889) y *Morriña* (1889) se mantiene el lazo realista y en *Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1891) se muestran indicios idealistas. Aparte de *La piedra angular* (1892) van surgiendo nuevos matices dentro del realismo, y otras novelas de esta etapa son *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896) que se caracterizan por la aparición de ciertos recursos románticos y psicológicos como consecuencia de la evolución de la estética de Pardo Bazán que inicia otra búsqueda ante el desgaste del naturalismo. En este sentido, una nueva tendencia basada en el análisis psicológico y neorromántico se observa en las últimas novelas como *La Quimera* (1905), *La sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911).

Al revisar la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán, resulta evidente que a partir de su primera época marcada por el naturalismo, su interés por los cuentos irá siendo cada vez mayor y “a partir de 1890, se dedica al cuento de una forma regular, cada vez más intensa, hasta convertirse en su última manera creadora” (Paredes Núñez, 1979: 8). Desde 1891, el número de cuentos de la escritora comienza a aumentar y a partir de 1892 se publican en varias colecciones, entre las cuales podríamos citar *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos trágicos* (1912), etc., que posteriormente se recogen en sus *Obras completas*. Como se puede observar, tras la primera época de la autora, que transcurre con las querellas sobre el naturalismo, época en la que publica *La cuestión palpitante* (1883), Pardo Bazán alcanza la madurez literaria y la plenitud creadora tanto

con sus novelas como con sus cuentos, que llegan a una considerable suma, según nos indica la propia autora en el “Prefacio” de sus *Cuentos de amor* (1898)

... he escrito a estas fechas gran número de cuentos, pero acaso te sorprenda si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya. No pocos, antes de ser recogidos en volumen, andan vertidos a varias lenguas en tierras muy lejanas, a pesar del descuido de una autora que no por indiferencia ni por desdén, sino por falta de tiempo, suele no contestar a las amables cartas de sus bondadosos traductores (Pardo Bazán, 2004: 351).

Por la cifra proporcionada por doña Emilia resulta harto evidente su interés y dedicación constante al género del cuento. Sin embargo, nuestra escritora coruñesa no vuelve a dar otra cifra sobre la cantidad de sus cuentos publicados, pero varios críticos aportan algunos datos acerca del estado de su producción cuentística, como por ejemplo Harry L. Kirby Jr. (1973), quien suma 555 cuentos; Carmen Bravo Villasante (1962), que llega a la cifra de 490; Nelly Clémessy (1972), que refiere 561 en total; Porfirio Sánchez (1970), quien habla de 452, y, por último, Juan Paredes Núñez (1990), que da la cifra de 580 cuentos.<sup>2</sup> Ante esta extensa producción cuentística, con unas cifras imprecisas como la de Pardo Bazán, hoy por hoy resulta una tarea bien ardua concretar el número de cuentos de la autora gallega. Buena parte de estos cuentos se publican en su momento en diarios como *El Imparcial*, *El Liberal* o *El Herald*, y en revistas como *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana*, etc. Difícil nos resultaría especificar etapas estéticas y técnicas en la producción creciente de tales cuentos, al contrario de las novelas, teniendo en cuenta la particularidad del género y el extenso corpus que tenemos, tal y como constata Quesada Novás (2005). Y es que respecto a una agrupación temática, nos enfrentamos a una laboriosa tarea, dado que semejantes relatos “constituyen un conjunto, cuya riqueza y complejidad hace difícil cualquier intento de clasificación” (Paredes Núñez, 1979: 15). En las primeras colecciones de Pardo Bazán como *La dama joven*, *Sud-exprés*, *Cuentos escogidos* o *Cuentos nuevos*, apenas se puede mencionar una temática en común, sino que más bien los cuentos de tales series tratan de temas muy variados. Sin embargo, en las colecciones de *Cuentos dramáticos* y *Cuentos trágicos* destaca la tonalidad dramática y trágica, mientras que en *Cuentos de la tierra* se aborda la Galicia rural y en *Cuentos de Navidad y Año Nuevo* la temática hace referencia a esas épocas del año.

---

<sup>2</sup> Las cifras están recogidas en Juan Paredes Núñez, “Emilia Pardo Bazán: Nuevos Cuentos”. *Revista Monteagudo*, 3.1 (1996), 119-122.

Dada por tanto su obra cuentística, muy variada y abundante, no parece arriesgado afirmar que doña Emilia tiene una vocación natural hacia el género cuentístico.<sup>3</sup> Así, dedica un capítulo al cuento en su obra titulada *La literatura francesa moderna (III): El naturalismo* (1911). Para nuestra autora, el cuento es “hijo del apólogo [que] no se presta a digresiones y amplificaciones” y “un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento. Ejemplos, Balzac y Zola” (151-153). Para la escritora, los tres rasgos esenciales para la construcción de un buen cuento son la concentración, la rapidez y la observación, y advierte también que “la forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela” (152).

En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad. [...] Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica. [...] El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse (151-152).

No debe por ello entenderse que Pardo Bazán antepone el cuento a la novela cuando afirma que la forma de este debe ser doblemente artística, sino que, por el contrario, la autora subraya los efectos de que tiene que disponer un cuento, como “su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo” (152).

Según Paredes Núñez (1979: 247), en la producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán destaca una nota dominante que trata de “la tonalidad trágica y dramática”. Del mismo modo afirma Baquero Goyanes (1949: 663):

Indudablemente la escritora gallega tenía más desarrollado el sentido de lo trágico que el del humor, poco frecuente en su sexo. Los mayores y más abundantes aciertos emotivos en la historia del cuento decimonónico español, se deben a la Pardo Bazán, cuya total colección de relatos breves pudiera ilustrar como ninguna otra todo lo que sobre teoría del cuento hemos dicho. Una de sus series de cuentos lleva el título de *Cuentos trágicos*, y otra —*En tranvía*—, el subtítulo de *Cuentos dramáticos*. En realidad, cualquiera de sus restantes colecciones de relatos podría ir así subtitulada también, resultando difícil, por el contrario, una que mereciera ser calificada de *humorística* o *satírica*.

---

<sup>3</sup> En todo caso, Pardo Bazán no se consagra únicamente como cuentista, sino también como crítica literaria, divulgadora científica y ensayista en defensa de la emancipación de la mujer.

La elaboración del presente trabajo de investigación se basa en el análisis de las series de *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), con el fin de observar de qué manera aborda nuestra autora la temática dramática y trágica en sus narraciones. Al contrario de la mayoría de las colecciones, en estas series se subraya el drama humano ante ciertas ocasiones como el motivo central de la narración, “con exclusión de cualquier intencionalidad ideológica o propagandística, al modo de los cuentos sacro-profano, patrióticos y sociales” (Paredes Núñez, 1979: 248). Efectivamente, nuestro análisis se fundamenta, por un lado, en el reconocimiento de las modalidades que constituyen las circunstancias dramáticas y trágicas como el destino, accidentes, trampas mortales, etc., y, por otro lado, en la búsqueda de las estrategias empleadas, como, por ejemplo, el lado emotivo y psicológico del ser humano y su vulnerabilidad con el propósito de alcanzar el dramatismo de la narración. Los *Cuentos dramáticos* (1901) y los *Cuentos trágicos* (1912) constituyen un buen recurso para la comprensión de la conducta individual ante un estado de peligro o fuerza mayor en el contexto histórico y social del siglo XIX, puesto que estas historias contienen un elevado impulso psicológico y emotivo con el que gana más terreno el drama humano, sus tristezas y penas.

Para la elaboración de este estudio, hemos partido de los temas más destacados y tratados en estas dos series de Pardo Bazán como los asuntos familiares, el cuento psicológico e histórico, además de las nuevas tendencias literarias contemporáneas (género policiaco, suspense y género fantástico), tras una atenta lectura. Del mismo modo, nuestro objetivo es diferenciar entre el tono más social y de problemática familiar de *Cuentos dramáticos* frente al suspense y la presencia de lo fantástico en *Cuentos trágicos*. Hemos hecho una propuesta de clasificación temática en las series de *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), inspirándonos en la perspectiva de Juan Paredes Núñez (1979), quien advierte la dificultad respecto a esta labor, sobre todo la compleja índole de cualquier clasificación teniendo en cuenta la producción cuentística tan diversa y libre de nuestra autora. Resulta imprescindible, “por razones de estudio, adoptar una, lo más flexible posible, que permitiera ordenar de alguna manera esta multiforme producción, y destacar los caracteres generales, las tonalidades dominantes, las intenciones y las inquietudes que estas narraciones reflejan” (1979: 15). Así que en el presente trabajo se pretende ofrecer una división de los cuentos, en cuanto a los temas y su tratamiento, diferente a la de críticos anteriores como por ejemplo, Baquero Goyanes y Paredes Núñez. Por otra parte, comprobaremos que dichas recopilaciones denotan un tono más psicológico que naturalista teniendo en cuenta la fecha de su publicación que coincide con el periodo de entresiglos. En este sentido, el estudio que llevamos a cabo sobre las dos colecciones ya mencionadas —a continuación, se ofrecerá el corpus de aquellos cuentos analizados— da como resultado la siguiente estructura:

El trabajo se divide en dos grandes capítulos, respetando la publicación de la autora en su momento y siguiendo a los críticos y a las ediciones existentes. Cada uno de estos capítulos dispone de tres secciones, según la temática más destacada. En el capítulo de *Cuentos dramáticos* (1901) se analiza respectivamente “Una aproximación a la familia española decimonónica” donde se pretende acercar al drama individual en el ámbito familiar”; “El cuento psicológico finisecular”, donde nos acercamos a la plasmación de la estética psicológica de Pardo Bazán tras el reconocimiento de la muerte del naturalismo y el avance de la novela rusa y el psicologismo finisecular; y, por último, destacamos “La historia decimonónica como trasfondo dramático” en el que se observan dos acontecimientos históricos muy importantes tanto para nuestra autora como para España: las guerras carlistas y la pérdida de las últimas colonias. En el capítulo de *Cuentos trágicos* (1912) se analizan los “Cuentos criminales y policiacos”, donde se precisa el origen de la narrativa policiaca inglesa y su recepción en España a través de los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Asimismo, en “Cuentos de suspense” se pretende la búsqueda del suspense como motivo central de las narraciones, y, en último término, “Cuentos fantásticos” se dedica a la condición fantástica en la cuentística de nuestra autora a partir de la teoría de la literatura fantástica de Todorov.

A continuación de estos capítulos que forman el núcleo del presente estudio se ofrece un pequeño compendio cuya finalidad es analizar la estructura narrativa utilizada por la autora en el corpus como por ejemplo la voz narradora, tiempo y espacio a partir de los planteamientos de Genette (1989).

En las conclusiones finales se ofrece el conjunto de las consideraciones y observaciones a las que se ha llegado a partir del corpus analizado, prestando especial atención a situaciones dramáticas y trágicas descritas en las narraciones. Respecto a la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo, se divide en tres secciones: la primera parte reúne las consultas bibliográficas acerca del corpus analizado y las ediciones y los textos de la autora; la segunda parte incluye la bibliografía y la crítica consultadas sobre Emilia Pardo Bazán, y la tercera parte se dedica a otras obras citadas y consultadas, de tipo histórico, teórico o de distintos autores.

En cuanto al corpus de los *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912) de Emilia Pardo Bazán, hemos sido fieles a la edición preparada por la propia autora en su momento, consultando las ediciones contemporáneas como la de Juan Paredes Núñez (1990), Nelly Clémessy (1972) y Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2005). Como se ha mencionado anteriormente, la autora empieza a publicar sus colecciones a partir de 1892, y en algunos casos el primer cuento que encabeza da título de la serie, lo que sucede en el relato *En tranvía* (*Cuentos*

*dramáticos*), publicado en 1901, que recoge 37 cuentos como tomo XXIII de sus *Obras completas*; y en 1912 aparece la serie de *Cuentos trágicos*, que incluye 28 cuentos. Respecto a una serie de modificaciones editoriales a partir de la primera publicación de estas dos recopilaciones, se observa lo siguiente: *En tranvía* (*Cuentos dramáticos*) empieza a titularse como *Cuentos dramáticos* y, del mismo modo, un cuento recogido en dicha colección, “Vendeana”, pasa a titularse como “De vieja raza”. Asimismo, se ha descartado un cuento titulado “El talismán” incluido en la primera edición de *Cuentos trágicos* (1912) dado que dicho relato está recogido previamente en otra colección, *Cuentos sacro-profanos* (1899), además de consultar con la edición de Paredes Núñez (1990).

Para la elaboración de este trabajo se ha utilizado específicamente la edición preparada por Juan Paredes Núñez (1990), en donde encontramos 37 cuentos pertenecientes a la serie *Cuentos dramáticos* (1901), junto a los 27 cuentos de la colección *Cuentos trágicos* (1912). Debemos aclarar que este trabajo no incluye una serie titulada “Cuentos dramáticos y trágicos”, que aparece en la mencionada edición de Paredes Núñez, puesto que nos limitamos a la publicación inicial de Pardo Bazán. Siguiendo la edición crítica de Juan Paredes Núñez (1990), el corpus de los cuentos analizados y el lugar y fechas de su primera publicación es el siguiente:

### **Corpus de *Cuentos dramáticos* (1901)**

“En tranvía” (*El Imparcial*, 24 de febrero de 1890).

“Adriana” (*El Imparcial*, 12 de octubre de 1896).

“Vitorio” (*El Imparcial*, 15 de enero de 1894).

“«Las desnudas»” (*Blanco y Negro*, núm. 304, 1897).

“Semilla heroica” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“Justiciero” (*El Imparcial*, 12 de febrero de 1900).

“Elección” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“«La chucha»” (*El Liberal*, 1 de febrero de 1900).

“El vino del mar” (*El Imparcial*, 18 de junio de 1900).

“Fuego a bordo” (publicado por primera vez en *La dama joven. Cuentos escogidos* [1885]).

“La paz” (*El Liberal*, 3 de enero de 1897).

“Suerte macabra” (*Revista Moderna*, núm. 94, 1898).

“El guardapelo” (*El Imparcial*, 17 de julio de 1898).

“La ventana cerrada” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“Infidelidad” (*El Liberal*, 6 de marzo de 1898).

“De vieja raza” (*Blanco y Negro*, núm. 509, 1901).

“Benito de Palermo” (*El Imparcial*, 26 de febrero, 1894, *Arco Iris*).

“Ley natural” (*El Imparcial*, 7 de agosto de 1899).

“El comadrón” (*El Imparcial*, 2 de abril de 1900).

“El voto de Rosiña” (*Blanco y Negro*, núm. 449, 1899).

“Vivo retrato” (*El Liberal*, 23 de octubre de 1893).

“El décimo” (*Arco Iris*, 1896).

“La puñalada” (*El Imparcial*, 4 de marzo de 1901).

“En el Santo” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“Santos Bueno” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“Sustitución” (*El Imparcial*, 15 de febrero de 1897).

“La «Compañía»” (*Blanco y Negro*, núm. 505, 1901).

“La dentadura” (*Blanco y Negro*, núm. 385, 1898).

“Inspiración” (*Blanco y Negro*, núm. 483, 1900).

“Oscuramente” (*Blanco y Negro*, núm. 494, 1900).

“El ahogado” (*Blanco y Negro*, núm. 402, 1899).

“El molino” (*La Ilustración Artística*, núm. 940, 1900).

“Aventura” (*Blanco y Negro*, núm. 406, 1899).

“El oficio de difuntos” (*El Imparcial*, 11 de marzo de 1901).

“«Juan Trigo»” (*El Imparcial*, 2 de agosto de 1897).

“El camafeo” (publicado por primera vez en *Cuentos dramáticos* [1901]).

“Voz de la sangre” (*El Imparcial*, 29 de julio de 1895).

### **Corpus de Cuentos trágicos (1912)**

“El pozo de la vida” (*El Imparcial*, 29 de mayo de 1905).

“La mosca verde” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“El aljófaro” (*La Ilustración Artística*, núm. 1044, 1902).

“La cana” (*Los Contemporáneos*, núm. 106, 1911).

“La cita” (*La Ilustración Española y Americana*, núm. 48, 1909).

“Nube de paso” (*La Ilustración Española y Americana*, núm. 22, 1911).

“«Drago»” (*La Ilustración Española y Americana*, núm. 47, 1911).

“La tigresa” (*La Ilustración Española y Americana*, núm. 43, 1909).

“Durante el entreacto” (*La Ilustración Española y Americana*, núm. 26, 1911).

“La resucitada” (*El Imparcial*, 29 de junio de 1908).

“El tesoro de los Lagidas” (*El Imparcial*, 24 de junio de 1907).

“«Dura Lex»” (*Blanco y Negro*, núm. 991, 1910).

“El peligro del rostro” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“Recompensa” (*El Imparcial*, 25 de julio de 1908).

“Dioses” (*El Imparcial*, 13 de julio de 1908).

“Idilio” (*El Imparcial*, 8 de octubre de 1906).

“Por otro” (*El Imparcial*, 9 de julio de 1906).

“La madrina” (*El Imparcial*, 1 de diciembre de 1902).

“El pajarraco” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“La leyenda de la torre” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“La almohada” (*Blanco y Negro*, núm. 261, 1903).

“Hijo del alma” (*El Imparcial*, 1 de junio de 1908).

“Arena” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“Argumento” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“«Santiago el Mudo»” (*El Imparcial*, 4 de septiembre de 1893).

“La pasarela” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

“Doradores” (publicado por primera vez en *Cuentos trágicos* [1912]).

#### **Ediciones consultadas:**

Pardo Bazán, Emilia. *En tranvía (Cuentos dramáticos)* en *Obras Completas*. Tomo XXIII. Madrid: Renacimiento, 1901.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos trágicos*. Madrid: Renacimiento, 1912.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1963.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos completos*. Tomos II y III. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa», 1990.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas (Cuentos)*. Tomo X. Ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos dramáticos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.  
«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-dramaticos--0/>». [consultado el 22 de abril de 2021]

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos trágicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001  
«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-tragicos--0/>». [consultado el 22 de abril de 2021].

## 2. ANÁLISIS DE *CUENTOS DRAMÁTICOS* (1901)

### 2.1. Una aproximación a la familia española decimonónica

#### 2.1.1. De “el ángel del hogar” a las madres dramáticas

La misión de la mujer es ser respetuosa hija, amable esposa, madre previsora y prudente ama de casa, y tanto mejor cumplirá estos deberes cuanto mejor se haya educado su inteligencia y su corazón (Pascual de Sanjuán, 1891: 220).

Madres, hijas o esposas, son las tres categorías que engloban al ideal femenino en la sociedad española del siglo XIX. La construcción de la feminidad decimonónica tiene su fundamento en los deberes y responsabilidades asignados a la mujer. En particular, a la mujer del Ochocientos se le enseña a ser respetuosa, religiosa, pacífica, sumisa y obediente; se espera de ella que trabaje por el bien y la unión de la familia. Es la etiqueta del “ángel del hogar” por la que muchas mujeres se esfuerzan y consumen o se las empuja a ello. La expresión *ángel del hogar* fue acuñada en ambientes burgueses con el fin de resaltar la figura de la mujer que cuidaría y se encargaría de los asuntos familiares. El ideal de domesticidad y la imagen de mujer virtuosa y sumisa es hegemónico a la sazón no solamente en España, sino también en otros muchos países europeos<sup>4</sup>. En España, en particular, se acuña el término *ángel del hogar* en la famosa obra de María del Pilar Sinués, titulada *El ángel del hogar, obra moral y recreativa dedicada a la mujer* (1859), que cuenta la historia de una mujer española casada con un inglés y su enfrentamiento con el ideal anglosajón de mujer, dado que el modelo de mujer español es más tradicional y religioso que el inglés.

Durante el siglo XIX español, la vida está dominada por una serie de costumbres religiosas, socioculturales y políticas; los roles de la mujer y del hombre están diferenciados de forma rígida y

---

<sup>4</sup> Nerea Aresti Esteban (2000) afirma que, a pesar de que otros países occidentales —sobre todo, Inglaterra— tienen en el fondo el mismo concepto de mujer ideal, logran superar las antiguas ideas atrasadas sobre la feminidad y su moralidad, la visión patriarcal que considera a la mujer como un ser débil e incapaz, y reemplazarlas por una actitud más digna e igualitaria respecto al sexo femenino. Sin embargo, en la España del siglo XIX domina la construcción del modelo de mujer virtuosa, ama y reina de su hogar excluida de todo el ámbito masculino. En España, la feminización de la religión católica contribuye al ideal de la mujer encarnado en el “ángel del hogar”, mientras que en Inglaterra la iglesia protestante (anglicana) da forma en ese momento a una nueva sociedad con una inédita visión moral que poco a poco dará lugar a los primeros movimientos feministas de masas.

determinante, atribuyéndoles a uno y otro distintos deberes que han de cumplirse. Dichos roles sociales tienen límites firmes para ambos sexos, pese a que cambian las condiciones socioeconómicas o pertenecen a distintas clases. La desigualdad entre hombre y mujer es tan evidente que la sociedad manda al hombre fuera de casa por el trabajo y encierra la mujer en casa para el continuo mantenimiento y reproducción del orden familiar. La educación y el trabajo son derechos concedidos al hombre; la mujer, por el contrario, es privada de todo tipo de prácticas que contribuirían a su desarrollo. Mientras el hombre tiene que educarse, trabajar y ganar el sustento de toda la familia, la mujer es analfabeta por falta de educación (considerada innecesaria para el desempeño de sus labores), se dedica a las tareas domésticas, a cuidar de la casa y los niños. En resumen, durante el XIX la mujer española es vista como un ser débil, menospreciado en comparación con el hombre y necesitado de la protección de este y solo tendrá que recibir una mínima educación para ayudar en la educación de los hijos.

Además de las grandes responsabilidades como hija, madre o esposa, la mujer tiene que ser virtuosa, respetuosa y defensora de la institución familiar, puesto que la mujer es “el 'ángel del hogar' , invento del capitalismo liberal burgués”, que crea y reproduce la familia, “el principio fundamental de organización social burguesa” (Cantero Rosales, 2011, párr. 4). La medida de la virtud de una mujer se evalúa y se aprecia a partir de cómo y cuánto se dedica a su esposo, a sus hijos y al cuidado del hogar. Del “ángel del hogar” se espera que no falte a sus deberes ni se queje por nada. En teoría, la sociedad entiende que la mujer es feliz en su casa atendiendo a las necesidades de su familia y las tareas domésticas. Amén de ser buena madre y esposa, asumir todo tipo de responsabilidad en busca de la felicidad de su hogar forma la base de su ser y de sus objetivos vitales. Para Mary Nash (2018), el ideal angélico de mujer del siglo XIX se denomina como la “perfecta casada”, construida a partir de dos pilares como la domesticidad y la maternidad (ambas son el máximo horizonte para la realización de la mujer). La mujer tiene que estar casada y con hijos para ser aprobada y apreciada por la sociedad; la soltería de una mujer no está bien vista en la sociedad. Dicho de otro modo, la mujer es importante “only as a function of the family” tanto para la construcción como para el sostenimiento de la familia (Aldaraca, 1991). El matrimonio y la maternidad son dos componentes imprescindibles en la construcción del ideal de la mujer española decimonónica, tal como afirma Belmonte Rives (2017):

La historia contemporánea del mundo occidental, contempla a la maternidad como un elemento clave en la definición del papel de la mujer. Las mujeres, sujetas a su instinto maternal, estaban obligadas a vivir por y para la maternidad. Ellas engendraban el bienestar familiar y ésta era su misión social obligatoria (113).

El código social patriarcal y las costumbres antiguas tradicionales tienen un gran peso sobre el arquetipo de la mujer sumisa, lo que potencia la doctrina católica. En este sentido, Aresti (2000) caracteriza la influencia de la religión sobre la mujer como “feminización de la religión”. La autora afirma que la escasez de reformas en la Iglesia católica española no coadyuva a un desarrollo que redunde en favor de las mujeres. En ello juega un papel importante el hecho de que la razón se atribuye al hombre y el sentimiento a la mujer; puesto que la religión se centra en la parte espiritual y moral del ser humano, la mujer se dedicará a sí misma. El papel del ángel del hogar que asume la mujer en la familia y la sociedad asumirá también la responsabilidad de la religión, ya que “la mujer es la que conserva en el hogar el fuego sagrado de los sentimientos religiosos. [...] Sintiendo se hace sentir; la religión es principalmente un sentimiento, y la mujer, suma más natural y fiel intérprete” (Arenal, 1869: 64-81).

La sociedad decimonónica aspira a ver a la mujer en el ámbito de su casa, cuidando de sus hijos y trabajando para la felicidad de su esposo, pues la felicidad y el confort de los miembros de la familia recaen sobre ella. La propia felicidad de la mujer se ignora, o más bien se considera dependiente del estatus de esta: una mujer casada siempre se considera satisfecha; en cambio, una mujer soltera podría recibir críticas y ser menospreciada e incomprendida por parte de los demás. Mary Nash (1983) subraya lo difícil que era la soltería de una mujer del siglo XIX:

La mujer soltera sigue considerándose como persona algo incompleta que no encuadra en los esquemas habituales, y cuya autorrealización no se produce por el desarrollo de un trabajo, unas actividades o relaciones interpersonales, sino mediante la acción social, la actividad benéfica, en definitiva, la entrega a los demás como sustitución de la dedicación a los hijos y familiares (18).

Es muy probable que las mujeres sufrieran una desilusión grave si no podían alcanzar las expectativas de la sociedad en una etapa en que la vida social era mucho más importante que la personal. En esa época histórica las mujeres tienen que enfrentarse con la imposición social que les exige contraer matrimonio y tener hijos, algo, sin duda, que les debe preocupar sobremanera. El perfil de mujer sumisa y pasiva en el siglo XIX no sólo responde a la visión social patriarcal, sino también a la falta de educación, que a su vez proviene de la visión tradicional misógina según la cual la mujer no necesitará ninguna educación para casarse y tener hijos.<sup>5</sup> La ignorancia de la mujer

---

<sup>5</sup> En 1857 se publica la Ley Moyano, conocida como la primera ley educativa española que pone en vigor la educación obligatoria de seis años para los niños y las niñas. Según estipula dicha ley, las maestras impartirán clases sobre “labores propias del sexo femenino”, es decir, labores domésticas (limpieza, costura, etc.). Hay que esperar a la última década del siglo para encontrarlas primeras mujeres que estudian de manera regular en la universidad, además de la profesión de maestra que era considerada propia de la mujer.

no sólo da forma al ideal femenino del ángel del hogar, sino que también constituye su base y fundamento.

La situación no cambia mucho en el caso de las mujeres que son hijas de las familias burguesas y aristócratas que reciben una limitada educación: se educan para ser madres y esposas y en aquellas materias que puedan brindar confort a su hogar. El destino de las mujeres, con independencia de su clase social, depende del matrimonio que contraigan. Las mujeres están excluidas de la educación académica sólo por razón de su sexo. La tendencia dominante en la sociedad, desde las clases más bajas hasta las más altas, es que la mujer no posee las mismas capacidades que el hombre, porque se cree que a la mujer no la domina la razón que se ha concedido al hombre, sino el sentimiento.

La mujer no iba a convertirse en mejor esposa y madre como resultado de una educación mejor: iba a ser educada para ser una esposa y una madre mejor. Exigir la reforma se convirtió en un medio de reafirmar el ideal tradicional y, consecuentemente, muchos de los libros que pretendidamente tratan el tema de la educación de la mujer se limitan en gran parte a hacer una exposición de sus deberes domésticos y maternales (Scanlon, 1986: 25).

Bajo semejantes condiciones, costumbres y creencias patriarcales, Emilia Pardo Bazán (1999) llega a advertir de la realidad del momento: “no queda a la mujer más salida que el matrimonio, y, en las clases pobres, el servicio doméstico, la mendicidad y la prostitución. Millones de mujeres españolas no saben leer ni escribir” (309).

En consecuencia, atendiendo a todo lo anterior vemos, que durante el siglo XIX existe una doble moral. Para las mujeres, la ignorancia y los códigos sociales acaban en su exclusión del mercado laboral y de casi todas las esferas socioculturales. Las responsabilidades domésticas no les permiten trabajar fuera de casa; no se ve necesario el trabajo femenino asalariado, ya que los hombres trabajan y ganan el dinero para toda la familia. Es cierto que ya en ese momento hay mujeres trabajadoras, pero, por regla general, cobran menos que los hombres. Conviene recordar que Pardo Bazán sufrió tal discriminación a lo largo de su vida profesional. En efecto, las letras las cultivan a la sazón hombres; como afirma Penas Varela (2003), “doña Emilia desempeña un trabajo de hombres en un mundo masculino” (34). El rechazo de su candidatura a la Real Academia Española y el veto por parte de la Universidad Central por su género demuestran que en el mundo de las letras tampoco tenían cabida las mujeres. A pesar de todo tipo de impedimentos, nuestra autora no se cansa de criticar las normas patriarcales de la sociedad en la que vive, pero sin adoptar posturas victimistas. En su famoso ensayo titulado “La educación del hombre y la de la mujer”, incluido en *La mujer española y otros escritos* (1999), reconoce que “el papel que a la mujer

corresponde en las funciones reproductivas de la especie humana determina y limita las restantes funciones de su actividad humana”. Asimismo, refleja la opinión pública que considera que “la mujer es más apta para su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria”. Dadas las condiciones desfavorables para el sexo femenino, Pardo Bazán concluye que “el eje de la vida femenina no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano y [...] la de la entidad abstracta género masculino” (1999: 151-152). Las referidas características de la sociedad española del siglo XIX sobresalen en las obras y los discursos de doña Emilia, una de las voces feministas más conspicuas de su época<sup>6</sup>. La autora gallega sabe señalar y subrayar muy bien el significado y la importancia de ser madre y nos lo demuestra, como veremos a continuación, en sus cuentos. La misma Pardo Bazán conoce, después de ocho años de matrimonio, lo que es ser madre, por lo que sabe igualmente lo que supone la sensación de la presión social.

La exaltación de la maternidad responde (...) a la aguda percepción que la escritora tiene de qué es lo que preocupa a la sociedad, cómo analiza y juzga la sociedad determinadas facetas del comportamiento humano, y cuáles de esas facetas son impuestas por la costumbre, por el código social, y cuáles son resultado de la curiosa mezcla de instinto y razón que se encuentra en la base del ser humano (Quesada Novás, 2005: 207).

Entre los que vamos a examinar hay dos cuentos, “En tranvía” (1890) y “Adriana” (1896) donde aparece representado de manera precisa el tema de la maternidad. De manera similar, en “Aventura” (1899) trata nuevamente este tema, aunque en un tono más crítico. A continuación, analizaremos a dos de los personajes mujeres que son madres, “pero siempre madres antes que mujeres” (Quesada Novás, 2005: 217), que ofrecen toda su dedicación, tiempo y cariño a sus hijos, únicos y varones, a quienes les deben su existencia.

“En tranvía” (1890) se presenta un episodio dramático de una mujer y su hijo. Es una típica mañana madrileña con buena temperatura y el tranvía del barrio de Salamanca se marcha desde la Puerta del Sol hacia su trayecto final. El cuadro es elegante, casi celestial y armónico. Sin embargo, en un rincón se produce un fuerte contraste con el alegre ambiente: hacen acto de presencia una mujer y su hijo, ambos de aspecto muy pobre. Cuando el cobrador irrumpe para reclamar los billetes a los pasajeros, la mujer del rincón no puede pagar porque le faltan cinco céntimos. Al no poder cobrarle, este la reprende públicamente, en voz alta. Ella se hace notar entre los pasajeros; de hecho, una señora intenta comprarle el billete. En aquel instante la mujer estalla y comienza a gritar que su marido la maltrataba y que hace dos meses la ha abandonado por otra. Su desdichada historia

---

<sup>6</sup> Véase García Suarez, “Mujer, lectura y educación en la obra de Emilia Pardo Bazán”, 2017.

y su miserable aspecto hieren al resto de pasajeros, quienes le ofrecen limosna para calmar así sus conciencias. Pero la mujer se muestra desesperada e inexpressiva y ni siquiera muestra gratitud hacia ellos. Entretanto, el tranvía se aproxima al final del trayecto y la mujer parece aún más ensimismada. Uno de los pasajeros se le acerca con el fin de avisarle de que próximamente parará el tranvía y de consolarla como puede. Ella se fija en él con una mirada de dolor y, sin soltar una palabra, le presenta a su hijo, que es ciego.

“En tranvía” es uno de los cuentos dramáticos más intensos por la variedad de temas que expone, además de una de las narraciones más sociales de Emilia Pardo Bazán. En efecto, se muestra una gran cantidad de asuntos sociales de la época: el papel de la mujer en la sociedad, la maternidad, el matrimonio, el maltrato y el abandono del marido o la pobreza. Pardo Bazán enfatiza el estado de la mujer en su época mostrando la pobreza protagonizada por la mujer del tranvía, que contrasta con el ambiente de la gente acomodada. “En tranvía” es, a este respecto, un cuento a propósito de la pobreza. Baquero Goyanes (1949) afirma que “el tema de ricos y pobres, contrastadas dramáticamente ambas clases sociales, aparece en varios cuentos: 'En tranvía', 'Aventura', 'Juan Trigo', 'El mundo', 'El disfraz', 'Paria', etc.” (419). Paredes Núñez (1979) confirma lo mismo: “ 'En tranvía' es una dramática narración que subraya con gran intensidad el brusco contraste entre ambas clases sociales” (176-177). Pardo Bazán consigue reflejar el contraste a nivel económico y sociocultural tan solo describiendo los tranvías de distintos barrios de Madrid; la finalidad es demostrar el abismo que existe entre las distintas clases sociales.

Con semejante tripulación, el plebeyo tranvía reluce orgullosamente al sol, ni más ni menos que si fuese landó forrado de rasolís, arrastrado por un tronco inglés legítimo. Sus vidrios parecen diáfanos; sus botones de metal deslumbran; sus mulas trotan briosas y gallardas; el conductor arrea con voz animosa, y el cobrador pide los billetes atento y solícito, ofreciendo en ademán cortés el pedacillo de papel blanco o rosa. En vez del olor chotuno que suelen exhalar los cargamentos de obreros allá en las líneas del Pacífico y del Hipódromo, vagan por la atmósfera del tranvía emanaciones de flores, vaho de cuerpos limpios y brisas del iris de la ropa blanca (Pardo Bazán, 1990, II: 98).

La disparidad entre las clases sociales es pintada de modo minucioso. La vestimenta de la mujer del tranvía es otro elemento para el contraste: tiene puesto “su mantón pardusco, tan traído como llevado, marcaba la exigüidad de sus miembros: diríase que iba colgado en una percha. El mantón de la mujer del pueblo de Madrid tiene fisonomía, es elocuente y delator” (98). Su miserable condición no responde únicamente a la pobreza económica, sino también al hecho de que afronta problemas más graves: como hemos dicho, su marido la abandona por otra mujer y desaparece. Además, la protagonista es una víctima de la violencia de género y de la marginación social.

Se me ha ido con otra -repitió entre el silencio y la curiosidad general-. Una ladronaza pintá y rebocá, como una paré. Con ella se ha ido. Y a ella le da cuanto gana, y a mí me hartó de palos. En la cabeza me dio un palo. La tengo rota. Lo peor, que se ha ido. No sé dónde está. ¡Ya van dos meses que no sé! (Pardo Bazán, 1990, II: 99-100).

Es, sin duda alguna, la manifestación de una mujer expuesta a un alto grado de sufrimiento y debilitamiento por su condición sexual. Los códigos patriarcales de la sociedad española la dejan en manos de su marido, que la maltrata y al final la abandona. A pesar de que la protagonista está consumida en un matrimonio que le causa estragos, la historia da a entender que la mujer prefiere la compañía de su marido, aguantando incluso más el maltrato que el abandono, si bien no deja de ser otra denuncia de la injusta situación femenina decimonónica donde una mujer no era nadie sin un esposo a su lado (principalmente por las limitaciones económicas y sociales). Sus declaraciones dan muestras de una gran desesperación, es una mujer infeliz e insegura en su matrimonio, que acaba con el abandono y la infidelidad de su marido, y ahora se queda sola, con su hijo y sin dinero. Scanlon (1986) explica así en parte estos hechos: “Aunque la realidad no consiguiese estar de acuerdo con el ideal, un marido malo y un matrimonio infeliz eran preferibles a la humillación de ser etiquetada como solterona o a tener que admitir su necesidad de trabajar” (60-61).

La vulnerabilidad de la mujer del tranvía es el símbolo de la mayoría de las mujeres españolas del siglo XIX. En una época donde la mujer promedio es utilizada y limitada por la cultura y la sociedad imperantes, parece imposible la autorrealización femenina. Es interesante constatar cómo en el cuento “En tranvía” solamente se oyen voces masculinas respecto a la mujer del tranvía. No se da voz a las mujeres, sino que son los hombres los que comentan, critican y alzan la voz acerca de los asuntos femeninos. Por ejemplo, un viajero humilla el aspecto físico de la protagonista y se posiciona a favor del marido: “La desdichada esa... Comprendo al marido. Parece un trapo viejo. ¡Con esa jeta y ese ojo de perdiz que tiene!” (Pardo Bazán, 1990, II: 100). “En tranvía” Pardo Bazán demuestra cómo la mujer decimonónica española nunca tiene el apoyo de la sociedad, con independencia del grado de injusticia que sufra y del daño que ejerza el hombre sobre ella. Otra voz masculina recuerda a la mujer del tranvía sus deberes sobre la maternidad. Según tal recomendación, la maternidad es ensalzada, mientras la madre y el hijo están juntos, y al padre no se le encomienda ninguna obligación:

Si su marido es un mal hombre, usted por eso no se abata. Lleva usted un niño en brazos...; para él debe usted trabajar y vivir. Por esa criatura debe usted intentar lo que no intentaría por sí misma. Mañana el chico aprenderá un oficio y la servirá a usted de amparo. Las madres no tienen derecho a entregarse a la desesperación, mientras sus hijos viven (Pardo Bazán, 1990, II: 101).

Esta voz masculina representa la visión dominante de la sociedad de la época: es el argumento según el cual, pase lo que pase, las mujeres nunca se librarán de su obligación de ser madres. La maternidad se concibe como algo sagrado y eterno en la sociedad española del siglo XIX. Ha de notarse, por otro lado, que la mujer del tranvía es anónima. A nuestro entender, el anonimato de la figura femenina simboliza la marginación de que es objeto la mujer española de la época a la vez que la generalización del caso: cualquier mujer podría ser ella.

“Adriana” (1896) es otro cuento en el que la maternidad y la crianza de los niños se examinan con detalle, describiendo una situación exagerada y casi fantástica para poner en cuestión el estado de ánimo de preocupación hacia el hijo. “Adriana” es la representación máxima del instinto materno de una mujer. Adriana Carvajal y Pedro Gomara forman un joven matrimonio burgués que desea muchísimo tener un hijo porque es la única carencia de su modélica vida burguesa. Al poco tiempo nace un niño llamado Ventura, con el que los padres se vuelven locos de felicidad. Ventura se convierte en el centro de atención y dedicación de la madre. Los progenitores luchan por darle a Ventura todo lo que le pueda gustar, ya que es el único hijo varón. Con el paso del tiempo, la casa empieza a llenarse de objetos, juguetes, animales, etc., con los que pueda divertirse el niño. A los tres años, a Ventura le regalan algo fuera de lo común: auténtico mono, y el pequeño se hace amigo del animal en seguida.

El mono es muy peculiar y destaca por saber imitar a la gente de casa. Sin embargo, los padres se ven en la obligación de tenerle encadenado, porque ha intentado escaparse varias veces. Una tarde, en casa de los Gomara ocurre algo inesperado y difícil de creer: el mono, liberado de sus cadenas, coge al niño en brazos y se lo lleva al tejado. La fuga del mono con Ventura causa un gran pánico en la familia. El padre piensa en salvar al niño matando al mono, pero la madre lo rechaza por su instinto materno e insiste en esconderse y mantener la calma para ofrecerle al mono la confianza de bajar con el niño sin hacerle daño. Después de una dilatada y espantosa espera, el mono baja del techo con el niño sano y salvo. Fruto del peligro que ha corrido la vida del único hijo, Adriana se desmaya y su corazón sufre hasta tal punto que poco después fallecerá. Así, el acontecimiento de la fuga del mono con Ventura tiene una consecuencia trágica, pues deja una víctima: la madre, Adriana. Pero hay más víctimas: el mono será condenado a muerte por su peligrosa acción, aunque al final entregue a su “rehén” sin daños. Hablamos de un animal inocente, irracional y que actúa por puro instinto. Asimismo, el narrador del cuento y amigo de los Gomara se podría considerar otra víctima, dado que, a petición de la familia, él es el encargado de sacrificar al mono.

La hipertrofiada maternidad descrita en “Adriana” remite a un estado de ansiedad que llega a perjudicar la salud mental del personaje femenino. La maternidad es un ideal alabado y consagrado por parte de Adriana, quien era “apasionada y loca ya desde antes de la maternidad” (Pardo Bazán, 1990, II: 102). Toda la narración se basa en cómo Adriana vive y experimenta la maternidad, y en el amor que sienten los progenitores al único hijo y su crianza. Ventura nace tras un complicado parto, pero no se altera sensiblemente la actitud frenética de Adriana cuando el médico le informa de que no podrá tener más hijos.

El delirio con que marido y mujer amaban a su Venturita fue causa de que oyesen complacidos el vaticinio del doctor. ¡Un solo hijo, y todo para él! ¡Adriana libre ya por siempre de riesgos y trabajos! Tanto mejor..., y a vivir y a cuidar del retoño. [...]

De la chifladura de sus padres sería inútil hablar, porque ustedes la adivinan. Estaban chochitos; no conocían otro Dios que el tal muñeco. Adriana no se había apartado un instante de su cuna, vigilando a la nodriza, arrebatándole el pequeño así que acababa de mamar, vistiéndole, desnudándole, bañándole y guardándole el sueño... (Pardo Bazán, 1990, II: 102).

A pesar de la inmensa felicidad de la que disfrutaban los padres, el léxico que se utiliza para describir el estado de ánimo de los progenitores –“apasionada”, “loca”, “el delirio”, “la chifladura– es ilustrativo de una situación extremadamente preocupante. Como consecuencia de un ideal de maternidad mal construido y ejercido la crianza del niño se basa solamente en el entretenimiento y el deleite. El narrador del cuento llega a advertirles de que están haciéndolo mal: “Hija, estáis malcriando a este pequeñín...”. Sin embargo, Adriana hace caso omiso: “Déjele que se divierta ahora [...]; demasiado rabiará algún día... ¡Ojalá pueda ofrecerle siempre lo que le haga dichoso!” (102). En “Adriana” se representa el peligro de la ausencia de límites en la maternidad. La protagonista quiere siempre agradar al niño y se desvive por él. La maternidad es una dedicación voluntaria que dura toda la vida, pero, tal como advierte Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* (1999), “es preciso además considerar serenamente la cuestión de la maternidad. La maternidad es función temporal: no puede someterse a ella entera la vida. La protección a que tiene derecho el niño no ha de prolongarse más allá de la niñez” (162).

Además del tema de la exacerbada maternidad, el mono destaca en “Adriana”, aunque sea por un momento, como el protagonista-animal que altera la narración. Paredes Núñez (1979) lo trata en el capítulo de “Cuentos de Animales”, perteneciente a *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, afirmando que “ ‘Adriana’ es un relato dramático protagonizado por un inteligente mono, que con sus juegos e imitaciones llega a poner en peligro la vida del hijo pequeño de sus amos” (321).

En cuanto al relato intitulado “Aventura”, estamos ante un caso particular que nos sirve de paradigma de mujer burguesa del siglo XIX, sometida a una rutina aburrida que la condena a un rol muy rígido. Una de estas mujeres ricas y burguesas, Clara Anstalt, la esposa de un banquero opulento, sin hijos y sin dedicación alguna, se aburre constantemente, lo que provoca que se convierta en una persona nerviosa, histérica y, en ocasiones, neurótica. Un día, en pleno Carnaval de Madrid, más hastiada que nunca, se le ocurre una idea extravagante o, más bien, una aventura: salir a dar una vuelta disfrazada de hombre. Nada más salir a la calle, con la nueva librea recibida la noche anterior y cubierta su cara con una careta, se siente libre, feliz, anónima y como una mujer cualquiera. En seguida se encuentra entre el bullicio y la diversión de la muchedumbre. Al mismo tiempo que disfruta de su aventura y ríe, critica a sus amigas por seguir las mismas vidas monótonas y aburridas. En ese lapso aparece un niño, un mendigo chiquitín, para pedir limosna. En un principio piensa en quitárselo de encima regalándole una peseta, a lo que la criatura demuestra un gran agradecimiento. El gesto conmueve profundamente a Clara Anstalt, quien desea saber más de él. Se trata de un niño abandonado por su padre y huérfano de madre, fallecida recientemente por una enfermedad. Él también se encuentra solo en este mundo, pidiendo limosna de día y de noche refugiándose después en un rinconcito. Tras escuchar la triste historia del pequeño, Clara le invita a su casa, ofreciéndole amparo, amor y cariño. Este acepta la propuesta con mucha alegría. Tras la aventura, la protagonista regresa a casa con un hijo adoptado, convencida de que a partir de aquel día ya no volverá a aburrirse más gracias a su nueva dedicación: las tareas maternas.

La maternidad que aparece en “Aventura” es diferente de la de los dos cuentos que hemos analizado con anterioridad, porque en este caso la mujer no desea aparentemente ser madre y tampoco hay referencia anterior alguna a tener descendencia. Se retrata a una melancólica mujer de clase burguesa que es invadida por el tedio. Sin embargo, al final de la narración se da a entender que los momentos nerviosos e histéricos se deben a la necesidad de experimentar algún tipo de nueva experiencia, aunque esta sea la maternidad.

La señora de Anstalt, mujer de un banquero opulentísimo, nerviosa y antojadiza, agonizaba de aburrimiento el domingo de Carnaval, después del almuerzo, a las dos de la tarde. ¡Qué horas de tedio iba a pasar! ¿En qué las emplearía? [...] Mujer que se aburre en toda regla, y no es devota, y es neurótica a ratos, está en peligro inminente de cometer la mayor extravagancia. [...]

Para que la resolución de Clara sea más meritoria, el mundo la ha calumniado, suponiendo que la criatura que recogió y que tan cariñosamente cuida y educa es un hijo hurtado, un contrabando doméstico. ¿Qué le importa a Clara? Ya no bosteza de tedio ninguna tarde del año (Pardo Bazán, 1990, II: 191-193).

Quesada Novás (2005) y Versteeg (2008) estudian igualmente “Aventura” desde la perspectiva de la maternidad. Aunque Clara vive en un hogar acomodado y burgués, no se siente feliz, con energía. El cuento se centra en el estado anímico de la señora (la mujer está “nerviosa, antojadiza, neurótica”), cuya etiología se ignora. No obstante, tales síntomas remiten, aliviándose su alma, gracias a la adopción del niño mendigo. El desenlace muestra aparentemente cómo Clara, en realidad, no deseaba ser madre, pero su estado nervioso la conduce a este camino. Sin embargo, la crítica velada de “Aventura” es, a nuestro parecer, el perfil idealizado de la mujer del siglo XIX. Y es que la protagonista es pintada como una mujer rica, burguesa, casada, pero aun así infeliz y enferma desde el punto de vista psicológico. El marido está ausente durante toda la narración. De él apenas sabemos que es un “banquero opulentísimo”. Cuando llegamos al final del relato, seguimos sin saber nada de él; ni siquiera su reacción a propósito de la adopción de un niño de la calle.

En “Aventura” (1899) se pone a prueba el matrimonio de una mujer sin hijos aparentemente abandonada por su cónyuge y que padece una grave melancolía. La mujer siente tal presión social que al final adopta al primer niño que encuentra por la calle. Y es que, como hemos mencionado más arriba, según los valores sociales imperantes a la sazón, en el Ochocientos una mujer parece que se sentirá completa tras cumplir los requisitos impuestos por la sociedad y se acerque así al estereotipo decimonónico del ángel del hogar.

Otro tema que sobresale en “Aventura”, no menos importante que la maternidad, es la autorrealización y el quehacer de las mujeres en el día a día y, si lo miramos desde una perspectiva más amplia, durante toda la vida. Tal como se describe en este caso, la mujer burguesa no sabe qué hacer, a qué dedicar el tiempo libre cuando no tiene hijos y el marido está ausente por cualquier motivo. La actitud errónea que se lee entre líneas en “Aventura” tiene que ver con el perfil de la mujer burguesa, la manera de educarla exclusivamente para el matrimonio y los hijos, privándola de todo tipo de educación académica, racional e igualitaria, por lo que la mujer acaba siendo víctima del aburrimiento, al no ser capaz de tener ninguna dedicación que la haga sentirse productiva, útil y activa.

Como hemos podido comprobar, se han analizado aquí tres protagonistas que constituyen el prototipo de ángel del hogar, mujeres todas ellas casadas y con hijos. Son personajes que se ajustan perfectamente al ideal de mujer sumisa del Ochocientos, consecuencia de la presión patriarcal ejercida entonces sobre el sexo femenino. El ideal de la maternidad exaltada constituye el centro de sus vidas: se esfuerzan por el bien de sus hijos con una entrega completa, pero no alcanzan la felicidad y acaban convirtiéndose en *madres dramáticas*. Los cuentos “En tranvía”, “Adriana” y

“Aventura” nos muestran a mujeres decimonónicas infelices, pues son personas que se encuentran solas en asuntos familiares como el matrimonio, la crianza de los hijos, la convivencia, etc., en una sociedad machista que las empuja a estos lazos<sup>7</sup>. El peso de las mujeres tanto en el hogar como el que podrían tener en el espacio público es evidente, pero a las mujeres no se les enseña a reclamar sus derechos. Por ejemplo, en los tres cuentos mencionados en que destaca la maternidad como tema principal, los padres están ausentes. La deserción de esos personajes masculinos prueba de nuevo el hecho de que son las mujeres quienes se encargan de la crianza de los hijos y del trabajo doméstico, y ello demuestra la realidad de la soledad femenina en el hogar<sup>8</sup>.

### **2.1.2. De los padres “cabeza de familia” a los padres dramáticos**

Al igual que la mujer, el hombre tiene sus propios roles sociales y familiares: ser padre, hijo y esposo. Sin embargo, en ninguno de ellos se le exige en el siglo XIX del mismo modo que a la mujer. En contraste con el ideal femenino construido sobre la noción de ángel del hogar, el hombre no tiene un título equivalente y solamente se le atribuye el de “cabeza de familia”. Michelle Perrot (2017) describe al padre como “figura clave de la familia” y afirma que disciplinas como el derecho, la filosofía y la política, etc., contribuyen al reconocimiento de su autoridad. El hombre, aunque tiene estos papeles muy definidos (hijo, marido o padre), nunca limita exclusivamente su actuación a dichos roles, ya que la sociedad no presiona al género masculino con las mismas responsabilidades que al femenino. En el siglo XIX, la mayor responsabilidad del hombre es trabajar y cubrir las necesidades de su familia: en líneas generales se espera del hombre que trabaje y mantenga el orden familiar. El varón traslada su fuerza y autoridad a varios códigos sociales, y, por lo tanto, el sexo masculino actúa como una figura indiscutible en relación con sus decisiones y actos.

En el modelo de la familia tradicional del siglo XIX, la división del trabajo se traduce en el hecho de que la mujer se encarga de las tareas domésticas y el hombre trabaja fuera de casa, consiguiendo así la retribución necesaria y vital para mantener a la familia. Según la mentalidad hegemónica en la época, el trabajo masculino favorece una autoridad firme y la capacidad para tomar decisiones. Por ende, la mujer y los hijos viven bajo el mandato del padre, con la obligación de obedecer sus reglas sin condiciones. Crespo Sánchez y Hernández Franco (2017) hablan

---

<sup>7</sup> Aboal López (2021: 79) destaca cómo las novelas del Ochocientos retrataban la compleja y desesperada situación de incomunicación de las mujeres de entonces a través de la representación de la histérica.

<sup>8</sup> Asimismo, son muchos los deberes que tenía la mujer decimonónica en su limitado destino social: desde el deber de la obediencia hasta el de la reproducción, entre otros (Fraisse, 2000: 71-143).

igualmente de que “la autoridad del padre es también autoridad sobre la esposa y los hijos, a los que debe de preparar para cuando se produzca el importante rito de paso que es dejar la casa paterna para crear la suya” (216). Por su parte, Muñoz López (2001) subraya el papel preponderante del padre en la familia, constatando que “por lo general en todas las clases sociales era la madre la que se ocupaba cotidianamente de los niños, siendo el padre una figura superior lejana y ausente” (291).

La autoridad que se atribuye al padre por su condición masculina encarna un poder cuasi divino que no permite interferir en sus decisiones y actos. Tubert (1997) vincula el poder masculino con el de Dios, porque desde la Antigüedad se cree, en las religiones monoteístas, que el hombre fue creado primero y que después se hizo lo propio con la mujer, lo cual otorgaría preeminencia al género masculino dentro de la especie humana. Así, la autora señala esta relación poderosa y divina entre Dios y el hombre de la siguiente manera:

En razón de la alianza estructural y simbólica entre Dios y los hombres, estos comparten su poder, de modo que su preeminencia parece ser algo natural. Al mismo tiempo, se establece una asociación estructural y simbólica entre las mujeres y tierra, como materia utilizable para las creaciones de los hombres (Tubert, 1997: 38).

Los hombres –primero, hijos, después, futuros maridos y padres– suelen gozar de un privilegio otorgado por la costumbre y la religión en comparación con la mujer. La paternidad es superior a la maternidad por el hecho de que la segunda se considera muy vinculada a la naturaleza de la mujer. En este sentido, Knibiehler (1997) agrega que “se ha afirmado que la paternidad no es un hecho de la naturaleza sino una invención humana. Mientras la maternidad es siempre evidente en razón del embarazo y el parto, la paternidad no lo es” (118). Desde esta perspectiva, las mujeres nacen con un instinto maternal y lo desarrollan toda su vida, en cambio, los hombres lo descubren con el transcurso del tiempo. La paternidad implica, muchas veces, una serie de responsabilidades y deberes que no son vistos como naturales, al contrario que los de la maternidad. Quesada Novás (2005) señala que “porque es así, como deber, como se concebía la paternidad en su época. El deber de cubrir las necesidades físicas del hijo, pero también de transmitirle los valores éticos y sociales en que se cree” (219).

Asimismo, las relaciones entre los padres y los hijos suelen ser distintas que las que se establecen entre madres e hijos. Mientras las madres mantienen una relación más afectiva con sus descendientes, los padres representan la pura figura de la autoridad, como se ha mencionado anteriormente. En muchas ocasiones esta figura autoritaria está por encima de la figura afectuosa,

por lo que las relaciones entre los padres y los hijos se basan en el miedo y la autoridad, lo que explica que este tipo de relaciones suelen ser frías.

Tradicionalmente, la contribución fisiológica a la generación se ha codificado de maneras diferentes para los hombres y para las mujeres; por lo tanto, se imaginaba que su conexión con el hijo era también desigual: en tanto que la maternidad significaba nutrir y dar a luz, la paternidad correspondía al acto del de engendrar, es decir, su papel era primario, esencial, creativo (Tubert, 1997: 36).

Hay una gran diferencia a la hora de percibir el contexto de la maternidad y el de la paternidad en la sociedad. Mientras la maternidad es leída como una cuestión de vida o muerte para las mujeres, la paternidad se concibe como una situación opcional que contribuye al poder de los hombres. Carol Delaney (1986) constata que “paternity is not the semantic equivalent of maternity” (495). Por su parte, Barnes (1990) pone de relieve el sentido de la voluntariedad del padre:

Así, la maternidad cultural es una interpretación necesaria, en términos morales, de una relación natural, mientras que la relación de genitor es una interpretación opcional, en el idioma de la naturaleza, de una relación esencialmente moral (citado en Narotzky 1977: 190).

Emilia Pardo Bazán, por su parte, no ignora el tema de la paternidad y publica cuentos donde los padres son cabezas de familia dotados de un gran poder de mando, símbolos de la autoridad del núcleo familiar. En los cuentos de tono dramático como “Justiciero” (1900), “El oficio de difuntos” (1901) y “Elección” (1901), los padres conforman el motor de la acción y son pintados como castigadores y protectores de los hijos, mientras que las madres apenas hacen acto de presencia. Veamos a continuación cómo la coruñesa trata el tema de la paternidad en dichos cuentos.

En “Justiciero” (1900), el personaje de *Verdello*<sup>9</sup> es un arriero que representa la figura del padre tradicional, dedicado de lleno al bienestar de su familia. Es un hombre honesto, trabajador y fuerte, es viudo y vive con su anciana madre. *Verdello* tiene una hija casada que vive lejos, y un hijo, Leandro, su único descendiente varón. Puesto que el *Verdello* trabaja mucho y gana poco dinero, busca a su hijo un trabajo de dependiente en una tienda, considerando el futuro y la comodidad de este. Al principio, Leandro trabaja bien, ganándose la confianza del jefe, sin embargo, con el transcurso del tiempo el dueño le comenta a *Verdello* que está disgustado con su

---

<sup>9</sup> Mantenemos en este caso la forma en cursiva del apodo del personaje, utilizada por Emilia Pardo Bazán en la publicación original.

hijo. El padre no entiende el motivo y supone que quizás Leandro es simplemente un poco vago en el trabajo. Con la inesperada llegada del joven a casa a altas horas de la noche, el *Verdello* intuye lo ocurrido. El padre acusa al hijo de robar a su jefe para sus vicios, y el hijo lo confirma guardando silencio entre lágrimas. El *Verdello* decide devolver el dinero al jefe sin falta, a pesar de que le supone un gran esfuerzo. Aun así, el padre se siente en la obligación de darle una lección a su hijo y, por ello, un día el protagonista ordena a Leandro salir al huerto donde inesperadamente le asesina pegándole un tiro en la frente como manera de restablecer la honra perdida de la familia.

Baquero Goyanes (1949) describe este sorprendente castigo paterno como un acto cruel, considerando que “un tema semejante de crueldad es el de “Justiciero”, en el que un campesino viejo, al descubrir que su hijo, empleado como contable, robó para sus vicios, le mata fríamente” (372). No hay duda de que el *Verdello* no sopesa demasiado acerca del modo de castigo contra su hijo. Haber mancillado su honor es para el padre la mayor afrenta posible para su familia, lo más importante a considerar. El camino que conduce al padre a cometer tal asesinato muestra un carácter extremadamente rígido. Pardo Bazán retrata de forma pormenorizada una figura de hombre excesivamente riguroso, tradicionalista y que desempeña su difícil oficio de arriero:

Para proporcionarles bienestar a la madre y al hijo, el *Verdello* trajinaba día y noche por anchas carreteras y senderos impracticables, ejercitando con ardor su tráfico de arriería, comprando en las bodegas de los señores cosecheros y revendiendo en figones y tabernas el rico zumo de las vides avienses [...]

¡Buen oficio el de arriero! ¡Buen oficio para el hombre que gasta pelos en el corazón, que de nada se asusta y se lleva en el cinto sus cuatro docenas de onzas, o [...], en un bolsillo del chaquetón, el revólver cargado, y en otro, la navaja [...]! (Pardo Bazán, 1990, II: 113).

El *Verdello*, quizás por la difícil labor a que se dedica, quizás por su propia forma de ser, es un hombre robusto, fuerte y quizás por su naturaleza apenas expresa cariño por su hijo a lo largo de la narración, pero quiere verlo colocado y casado en el futuro próximo. Empero, al *Verdello* le golpea la desesperación cuando aparece Leandro en casa, pasada la medianoche, con aspecto avergonzado y miserable. La idea de tener un hijo ladrón enfurece al *Verdello*, puesto que este ha sido “toda su vida hombre de bien a carta cabal; su palabra valía oro, sus tratos no necesitaban papel sellado, ni señal siquiera. Palabra dicha, palabra cumplida” (115). Toda la reputación y honradez construida por el *Verdello* es manchada por su hijo en cuestión de minutos. Eso explica que el *Verdello* no se dé por satisfecho con la devolución del dinero robado y solo parece calmarse cuando le quita la vida a Leandro. El acto del castigo constituye, sin duda, una de las muestras de asesinato dentro de la institución familiar. El *Verdello*, figura que representa al hombre corriente, acaba como un filicida sin remordimiento y Leandro, el hijo ladrón, paga el delito del robo con la vida. En el

cuento no se da a conocer el motivo por el que el hijo ha robado en el lugar donde trabaja. Por la narración sabemos que el padre y el hijo siempre han sido muy distintos, tanto físicamente como en lo relativo al carácter. Mientras el *Verdello* es fuerte y robusto, y vive por y para su honra, Leandro es endeble y acaba como un ladrón. Matando a un hijo que no se parece a sí mismo el *Verdello* cree que se ha arrancado una mala espina, ya que tras la ejecución concluye que “ya no respiraba aquella mala semilla” (Pardo Bazán, 1990, II: 116).

“Justiciero”, tal como anuncia el título, brinda espacio a un personaje que imparte justicia, según sus draconianos cánones, algo que puede resultar ofensivo e injusto para el hijo. Por ejemplo, Alas Clarín critica el acto paterno del *Verdello* en uno de sus famosos *Paliques* (número 22), de 3 de marzo de 1900, publicado en *Madrid Cómico* y dedicado a dicho cuento, al que considera “inmoral” y escribe lo siguiente:

Un padre, por lo pronto, no tiene derecho de vida y muerte sobre su hijo. Un padre, que usurpa atribuciones que en un pueblo civilizado, moderno, son de la justicia social, no tiene derecho de castigar con la última pena un delito que la ley castiga con mucho menos rigor. Lo que hace ese arriero es... sencillamente un asesinato (citado en Penas Varela, 2003: 172).

Clarín no solo critica al *Verdello*, el padre que castiga a su propio hijo con la pena más severa (padre de quien considera que “no es de carne y espíritu; es de cartón”), sino también a la autora: “doña Emilia aprueba el crimen del arriero, que ella, por lo visto, no considera crimen. El título del cuento lo dice: ¡Justiciero!” (172)<sup>10</sup>. En realidad, el cuento no justifica ni aprueba el castigo paterno, como cree Clarín, sino que se limita a describir a un personaje que actúa según sus valores éticos<sup>11</sup>. La negativa crítica de Clarín sobre “Justiciero” y su creadora lleva a Penas Varela (2003) a constatar que “Clarín apoya a la escritora y crítica en sus comienzos, pero cuando deja de ser una promesa, intenta defenestrarla” (34).

---

<sup>10</sup> Penas Varela (2003) anota en su prólogo que el tono de la crítica de Clarín cambia sensiblemente a partir de 1889, fecha de la publicación de *Insolación y Morriña*, hacia una actitud desfavorable y de desprestigio. Teniendo en cuenta lo afirmado por la profesora Penas (2003), se corrobora en la reseña de Clarín un tono acusador a Pardo Bazán por aprobar el crimen que comete un personaje de ficción.

<sup>11</sup> Una vez más, el crítico y contemporáneo de la autora, la castiga sin motivo aparente por su difícil relación con ella, situación directamente relacionada con su singularidad de mujer intelectual en un siglo todavía eminentemente masculino en los círculos literarios. En este sentido, y tras los primeros años de publicaciones de Pardo Bazán, Clarín insistirá en atacar a la escritora gallega, y tal y como señala Penas Varela: “Teniendo en cuenta, además, que tanto antes como ahora escribe no sólo más de una vez sobre una misma obra, sino un sinfín de comentarios por lo general malintencionados. Por todo lo cual, la escritora coruñesa es la persona a la que Alas presta más atención, desde la perspectiva de la crítica literaria” (2003: 10).

El terrible filicidio retratado en el cuento “Justiciero” recuerda a un crimen cometido en la vida real y publicado en el *Heraldo de Madrid*, en 1897. Marina Mayoral (2006) ha investigado los posibles lazos que puede haber entre el cuento y la noticia del periódico en un estudio titulado “Pardo Bazán: de la noticia a la ficción”. La crítica gallega concluye que “las coincidencias son evidentes, pero también lo son las diferencias” (238). Puede que doña Emilia se inspirase en la vida real, pero siempre logró dar un toque literario y ficticio a lo real. En otro estudio, Mayoral (2009) explora los paralelismos entre “Justiciero” y “Mateo Falcone”, relato de Prosper Mérimée, y afirma que “hay demasiadas semejanzas para tratarse de mera conciencia” (455):

Doña Emilia con muy pocas páginas, muchas menos que su colega francés, ha conseguido crear un héroe trágico y que el lector lo comprenda y, comprendiéndolo, lo disculpe. Creo que eso no ha llegado a alcanzarlo el “Mateo Falcone” de Próspero Mérimée (2009: 457).

Sea como fuere, es claro que nuestra autora logra recapacitar sobre los hechos, con un agudo sentido de una realidad trágica, incorporándolos a la ficción literaria gracias a su formidable capacidad artística.

En “El oficio de difuntos” (1901) asistimos a otra situación familiar diferente, donde se relata el vínculo entre un padre, don Ramón Novoa de Vindome, y su hija, Ramoniña, que termina con la muerte del progenitor, sin que la hija pueda pedir perdón. El desenlace retrata un hecho fantástico, algo que ya nos anticipa el título del cuento. El final de la narración destaca por ser muy pardobazaniano: logra sorprender al lector, porque una muerte natural se explica aquí mediante la premonición. Don Ramón es un padre viudo que ama y adora a su única hija. La trata muy cariñosamente, intentando satisfacer todos los deseos de su hija, y quiere casarla porque sueña con tener un nieto. Pero Ramoniña, dejando a un lado todos sus pretendientes y la clase burguesa a la que pertenece, se enamora de un pobre estudiante que no trabaja ni piensa hacerlo. Don Ramón se opone al matrimonio y busca por todos los medios hacer cambiar de idea a la joven hasta encerrarla. No obstante, Ramoniña huye con su novio y deshonor a su familia, ante lo cual don Ramón debe asumir el hecho consumado y permitir la boda, aunque poco después corta toda relación y comunicación con su hija. El estudiante no cambia sensiblemente al casarse y piensa vivir gracias a la dote de su mujer y con los recursos de don Ramón sin tener que trabajar. Ramoniña, arrepentida e infeliz en su matrimonio por los maltratos y las palizas que recibe de su marido, escribe a su padre una carta tras otra para pedirle perdón y tratar de hacer las paces. Pero don Ramón se mantiene firme en su decisión de no perdonar nunca a su hija.

Un día, Ramoniña, a pesar del avanzado estado de embarazo en que se encuentra, pone rumbo a la casa de su padre con la intención de visitarle y solicitar su perdón, aprovechando la ocasión para darle la noticia de que espera a su nieto. Al pasar por una iglesia que está cerca de la casa de don Ramón, Ramoniña intenta escuchar el canto del oficio de difuntos, pero la narradora de la historia que la acompaña no oye nada. Nada más llegar a casa, encuentra el cuerpo de don Ramón sin vida, quien ha sufrido una apoplejía. La narradora-testigo sin nombre refiere la anécdota de que no se ha cantado el oficio de difuntos durante esos días en la iglesia localizada cerca de su camino.

En “El oficio de difuntos” el castigo paterno aplicado podría ser el resultado de la rebelión de la hija que huye con su novio para casarse. Don Ramón, al igual que ocurría con el personaje del *Verdello*, castiga a su hija por cuestiones de honor, pero de una manera, digamos, neutral, habida cuenta de que no aprueba el matrimonio que quiere contraer Ramoniña. El rechazo de don Ramón a su propia hija es la expresión de su carácter y firmeza, porque el hombre es descrito “al estilo antiguo y patriarcal” y, ante la deshonra familiar, llega a afirmar “que no vuelva yo jamás a oír nombrarla ni a verla delante de mí. [...] sólo en la hora de la muerte la perdonaría...” (Pardo Bazán, 1990, II: 195). Como sabemos, don Ramón corta toda comunicación con su única hija, y ella no tarda en arrepentirse y consumirse en la pena. Debemos recordar que, mucho antes de que don Ramón rompiera con su hija, era un padre muy cariñoso y “tenía el prurito de divertirla; la vestía muy maja; no le negaba capricho alguno” (194).

El desenlace y el título son dos componentes que atribuyen una característica misteriosa y religiosa a la narración. La premonición de Ramoniña acerca de la muerte de su padre y su comprobación enfatizan la religiosidad del cuento, ya que el acontecimiento carece de una explicación racional. La única hipótesis científica lanzada en el cuento es una alucinación que se relaciona con el estado de embarazo. Pero tal hipótesis es rechazada, por lo que la creencia gana a la ciencia. Veamos entonces la siguiente cita donde comenta la narradora-testigo sobre la extraña historia de Ramoniña:

Es un caso que presencié. Así que usted lo oiga, comprenderá cómo no hubo farsa ni mentira. La explicación... no la alcanzo. En estas materias, ni soy crédula y medrosa, ni escéptica a puño cerrado. ¡Qué quiere usted! Vivimos envueltos en el misterio. Misterio es el nacer, misterio el vivir, misterio el morir, y el mundo, ¡un misterio muy grande! Caminamos entre sombras, y el guía que llevamos..., es un guía ciego: la fe. Porque la ciencia es admirable, pero limitada. Y acaso nunca penetrará en el fondo de las cosas (Pardo Bazán, 1990, II: 194).

Sin embargo, en “Elección” (1901) se pinta a un padre muy cariñoso pero no castigador, en contraste con los dos ejemplos que anteriormente hemos analizado. En este caso nos encontramos ante un padre muy pobre que intenta salvar la vida de su único hijo, obligado a servir como soldado. No se trata solamente de un drama familiar, sino también social, pues en el cuento se representa una época de guerras prolongadas y sangrientas que diezman y consumen a los jóvenes. Telme y Pilara forman una modesta pareja campesina cuya única posesión son dos bueyes. Como apunta el título del cuento, se trata de salvar al hijo de la guerra, y la única solución que les parece razonable a los padres es comprar la libertad del hijo vendiendo los bueyes. Sin embargo, les produce una gran aflicción la obligación de venderlos, aunque se alivian con la idea de librar a su único vástago de la guerra.

El padre, Telme, se va a la feria con los bueyes para venderlos a un buen precio, pero no encuentra clientes. Por fin aparece un hombre, “un chalán desconocido, con acento andaluz”, que le ofrece una cantidad considerable y se los lleva. Al poco tiempo, se da cuenta de que aquel desconocido le ha engañado pagándole con billetes falsos. Vuelve a casa desengañado, decepcionado y perdido. Cuenta el incidente de la feria a su mujer, llorando y dándole la mala noticia de que ya no hay esperanza en poder salvar al hijo.

El tema de la guerra y la obligación del servicio militar constituyen el telón de fondo histórico-social del cuento. En este sentido, Baquero Goyanes (1949) analiza y vincula “Elección”, de Emilia Pardo Bazán, con “¡Adiós, Cordera!”, de Leopoldo Alas Clarín:

Se asemejan a esta narración de Clarín una de la Pardo Bazán, “Elección”, y otra de Alejandro Larrubiera, La carreta de bueyes. En ambas se combina el tema del amor a los animales con el del servicio militar. [...] A diferencia de lo que ocurre en los cuentos de Clarín y de la Pardo Bazán, aquí todo acaba felizmente con el regreso y la boda de Pelegrín (285).

La obligación paterna de vender los bueyes por el hecho de que el hijo es sometido a leva, la pobreza y la atmósfera bélica demuestran que “Elección” es un cuento marcadamente social. Aunque pueda no pensarse a simple vista, los bueyes son el protagonista del cuento, porque representan simbólicamente al único hijo varón de la familia. El hijo de la familia, Andrés, no es descrito tan profusamente como los bueyes.

¡En cuatro leguas de «arredor» no había yunta como aquélla, bueyes tan parejos, tan rojos, de un color rojo brillante como el limpio cobre, tan gordos, tan grandes, de tanta ley para el trabajo, y tan mansos y amorosos, que un chiquillo de siete años los lindaba! Verdad que

tampoco se conocía otro rapaz como Andresiño, más garrido, más sano, más hombre... ¡Y también querían arrebatárselo! (Pardo Bazán, 1990, II: 117).

La venta de los bueyes es difícil para Telme y Pilara, ya que se trata de una despedida para siempre que supone un gran dolor a nivel psicológico. Los bueyes son como hijos para ellos. En el relato se describe la belleza de los animales, la envidia que despiertan en la aldea, los años que pasan juntos. Es una *elección vital* con objeto de librar a Andrés del campo de batalla. El dramatismo y el clímax de la narración llegan cuando Telme vuelve a casa, desengañado y desesperado. El desenlace es muy triste: se ve a un padre dos veces perdido, engañado y humillado.

Hasta ahora se han analizado en estos cuentos tres paradigmas de padre que son el cabeza de la familia, al estilo tradicional y patriarcal. Los tres trabajan por el bien de la familia y son ellos quienes dirigen los destinos de esta. En los tres cuentos hemos comprobado cómo dentro del espacio o vínculo de la familia el poder y la autoridad son propiedad exclusiva del género masculino. No hay, como tal, presencia femenina ni materna en la toma de decisiones, y son aquí los padres quienes deciden el futuro del hijo y, si el niño comete un error, es el padre quien lo castiga, sin consultar con la madre (en el caso de existir esta en la narración).

Al establecer una comparación entre los tres personajes padres que hemos examinado, Telme aparece como la figura más cariñosa y tierna. No duda ni un instante en vender los bueyes para la liberación de su hijo, aunque no consiga el fin deseado. Telme y el *Verdello* son dos padres pobres, del mismo estatus social y de formación similar. Sin embargo, uno se esfuerza por salvar al hijo, mientras que el otro prefiere quitarle la vida aun pudiendo castigarle de otra manera. El único lazo entre los tres padres —el *Verdello*, don Ramón y Telme— es que de algún modo se quedan sin hijo. Respecto a los personajes de las madres podemos afirmar que están ausentes y comprobamos que tienen un rol secundario en el núcleo familiar porque no tienen derecho a decidir a propósito del futuro de sus hijos: en los primeros dos cuentos las madres no están por haber fallecido y, en el último, apenas se habla de ella en la narración. La autoridad paterna sobre el niño es palmaria. Tal y como afirma Knibiehler (1997) el futuro del niño depende del padre:

El rasgo común y esencial, en el que es preciso, insistir, es la preponderancia, la responsabilidad del padre. Los poderes públicos sólo lo reconocen a él. El destino de un niño depende de quién es su padre; su rango social es el mismo que el de su padre (129).

En estos cuentos, la figura del padre es el agente que decide el futuro del hijo, el que se encarga del bienestar de este, y, si el descendiente comete algún error, es el progenitor, en cuanto que responsable, el que tiene derecho a castigarlo. Aunque el perfil, la formación y la extracción

social de los tres padres son muy diferentes, es harto evidente la absoluta autoridad patriarcal de todos ellos. En “Justiciero”, “El oficio de difuntos” y “Elección” se da por sentado que el futuro de los niños está completamente ligado a sus padres: el *Verdello* castiga a su hijo matándole; don Ramón, desheredando a su hija; solamente es Telme el que desea salvar a su hijo.

### **2.1.3. De los hijos amados a los hijos desamparados**

La sociedad española del siglo XIX aspira a ver a sus miembros casados y con hijos para sostener y reproducir el orden social y cultural, dentro del paradigma tradicional de familia. Las costumbres sociales y la religión exigen a los individuos contraer matrimonio, y los hijos deben ser legítimos, nacidos y criados dentro de la unión conyugal como resultado —o, más bien, objetivo— natural de la unión matrimonial. El nacimiento de los hijos y su crianza, sin duda, son requisitos indispensables para que se apruebe un matrimonio en el siglo XIX. A ojos de la sociedad, el asunto de los hijos, su existencia o ausencia, es determinante tanto en la vida social como en la conyugal. Así, la idea de una pareja casada y sin hijos es impensable para la mentalidad dominante del Ochocientos. La sociedad impone la obligación de tener hijos durante el matrimonio y, en caso de inexistencia de herederos, se tiende a dudar de la unión conyugal. Recordemos que Pardo Bazán tiene su primer hijo después de ocho años de matrimonio. Tal como escribe en su cuento titulado “Voz de la sangre” (1895), la sociedad es muy exigente para con los cónyuges en relación con la necesidad de tener hijos. En dicho relato, Pardo Bazán retrata un matrimonio sin hijos, pero feliz:

Si hubo matrimonios felices, pocos tanto como el de Sabino y Leonarda. Conformes en gustos, edad y hacienda; de alegre humor y rebosando salud, lo único que les faltaba -al decir de la gente, que anda siempre ocupadísima en perfeccionar la dicha ajena, mientras labra la desdicha propia- era un hijo. Es de advertir que los cónyuges no echaban de menos la sucesión pensando con buen juicio que, cuando Dios no se la otorgaba, Él sabría por qué (Pardo Bazán, 1990, II: 201-202).

La escritora gallega no deja de criticar esta imposición social, subrayándolo en varias ocasiones. Como señala la autora, un matrimonio sin hijos preocupa mucho más a la colectividad que a la misma pareja. Pardo Bazán (1999) advierte sabiamente a la sociedad afirmando que “el ser humano no es un árbol frutal, que sólo se cultive por la cosecha” (162); no todas las parejas están obligadas tener hijos.

En la mentalidad de la época, el amor con la finalidad de contraer matrimonio y el instinto de ser madre/padre son los sentimientos más naturales y nobles concedidos al ser humano. Como se ha dicho con anterioridad, la maternidad en el Ochocientos parece requerir más devoción y

dedicación, mientras que la paternidad se limita a los roles dirigentes. Si las madres se quedan en un plano secundario, pasivo, por los deberes que se les atribuyen (dar a luz, amamantar, criar y educar a los hijos), los padres representan la autoridad en casa y asumen la responsabilidad de decidir el futuro de los vástagos. El destino de los hijos depende de los padres, de su rango social, y finalmente su decisión es determinante e incuestionable para el hijo: la educación y la formación del descendiente, sus obligaciones, su vida social y profesional y otros aspectos son decididos por los padres y según su visión del mundo; los padres se sienten responsables hasta que sus hijos se casan y crean sus propias familias, a saber, hasta que se independizan.

Respecto a la educación de los hijos, impera una doble moral que conforma la sociedad según la tradición patriarcal. Los hijos tienen que recibir una educación adecuada para trabajar y ganar dinero; las hijas siguen las pautas tradicionales con vistas a dedicarse a las tareas del hogar. A este respecto, Muñoz López afirma (2001) que “la educación de estas se planteaba más como una formación moral que como una adquisición de conocimientos. Hasta bien entrado el siglo XX el objetivo no era hacerlas sabias, sino buenas y sumisas” (337). Tal mirada responde a dos razones. Primero, las mujeres se casarán, serán esposas y madres, por lo tanto, no necesitarán una educación especial. Segundo, las mujeres se ven limitadas y despreciadas a causa de una visión machista que las concibe como seres débiles y sentimentales a las que no se les permite recibir una justa formación académica ni un desarrollo profesional estimulante. La condición de las hijas no cambia sensiblemente ni entre las clases bajas ni entre las altas. En contraste, los hijos varones se diferencian mucho más según su extracción de clase. Los hijos pertenecientes a las clases pobres implican una fuente de ingresos, pues les toca trabajar desde muy pequeños. Por el contrario, los hijos de las familias burguesas han de reproducir la condición social y económica de sus familias:

[...] pues al trabajar desde muy pequeños los hijos suministraban mano de obra o ingresos monetarios a sus progenitores, tanto en la edad adulta de éstos como en su vejez; mientras que para las clases altas los hijos suponían más bien una inversión de tipo social: mantendrán el estatus de la familia o incluso la llevarán al ascenso social, continuando o mejorando el negocio familiar y *haciendo una buena boda* con alguien de su misma posición o de otra más elevada. Para los padres ricos los hijos son, ante todo, los sucesores de su patrimonio, de su nombre y de su estilo de vida (Muñoz López, 2001: 361).

Emilia Pardo Bazán dedica varios cuentos a la cuestión de la posición de los hijos dentro de la institución familiar. Sus personajes son hijos malvados, sin amor paterno o abandonados que no pueden establecer una relación satisfactoria y sana con sus familiares. Los cuentos que examinaremos a continuación son “Voz de la sangre” (1895), “Juan Trigo” (1897), “En el Santo”

(1901) y “Vitorio” (1894). En todos ellos los hijos forman parte del centro del desarrollo del drama (en ocasiones, con un sentido altamente trágico).

En “Voz de la sangre” (1895), la escritora gallega trata de nuevo el tema del matrimonio y el amor paterno. Según la realidad de la época, casar a los hijos es un deber importantísimo para los padres y tal responsabilidad puede resultar más difícil de lo normal para quienes tienen una especial relación con sus vástagos. En “Voz de la sangre”, Sabino y Leonarda forman una pareja feliz y no les falta de nada, aunque carecen de heredero. Sin embargo, no les preocupa semejante situación, porque lo consideran el resultado de un designio divino. Mientras disfrutan de una vida dichosa y apacible, un día todo cambia con la llegada de la hermana soltera, Leonarda, que está encinta. Encuentran una solución: los tres salen de viaje y, un año después, vuelven Sabino y Leonarda con una niña llamada Aurora. Presentan a la niña, nacida en París, a los familiares, vecinos y amigos como si fuese su propia hija. Corren muchos rumores y habladurías, pero con el tiempo se olvidan de todo y las dudas se disipan. La hermana de Leonarda se enclaustra en un convento y a lo largo de los años Aurora se hace mayor, sin saber quiénes son sus verdaderos padres.

Entre Aurora y sus tíos hay una relación más allá de ser padres e hija, y podemos afirmar que hay verdadero amor y lealtad. Ella asegura que no quiere casarse, no solo por el miedo de tener que dejar a sus progenitores, sino también por no aguantar la idea de amar a otra persona y compartir su cariño. Transcurrido mucho tiempo, Aurora no acepta ningún pretendiente para casarse. Sin embargo, un día aparece un señor, el padre biológico de Aurora, que pretende conocerla, enmendar los errores, recuperar el tiempo perdido y, si ella acepta, llevarla a su casa y darle su apellido.

Los tíos de Aurora permiten al señor conversar con ella y decirle la verdad. Tras pasar un rato con su padre biológico, Aurora comenta a sus tíos que le gusta aquel señor, que lo considera como un pretendiente. Todos se enfrentan a una complicada e inesperada situación y la obligación les lleva a aclarar la verdad oculta sobre sus progenitores, lo que provoca tal pena y vergüenza, que Aurora desaparece y su padre biológico se marcha para siempre. La tía de Aurora considera que la atracción que siente la niña hacia su padre debe explicarse a través de la consanguinidad.

“Voz de la sangre” es un cuento que desarrolla asuntos tales como el matrimonio, los hijos, la familia, etc., importantes para la reproducción del orden social. En la sociedad retratada en el relato no se aprueban las relaciones fuera del matrimonio ni los hijos ilegítimos. La familia es el núcleo social fundamental y los códigos culturales exigen no solamente el matrimonio, sino

también la descendencia, para que sea validada la unión conyugal. Desde las primeras líneas de “Voz de la sangre” se muestra de qué modo en aquellos años no reconocía un matrimonio sin hijos:

Si hubo matrimonios felices, pocos tanto como el de Sabino y Leonarda. Conformes en gustos, edad y hacienda; de alegre humor y rebosando salud, lo único que les faltaba -al decir de la gente, que anda siempre ocupadísima en perfeccionar la dicha ajena, mientras labra la desdicha propia- era un hijo. Es de advertir que los cónyuges no echaban de menos la sucesión pensando con buen juicio que, cuando Dios no se la otorgaba, Él sabría por qué. Ni una sola vez había tenido Leonarda que enjugar esas lágrimas furtivas de rabia y humillación que arrancan a las esposas ciertos reproches de los esposos (Pardo Bazán, 1990, II: 201-202).

Pardo Bazán pinta desde el comienzo el cuadro de un matrimonio que no desea tener sucesión. Lo interesante es que la gallega en su producción narrativa suele describir una situación totalmente contraria, tal como hemos estudiado en el apartado dedicado a las madres dramáticas. Por lo que estas líneas ponen de relieve la visión social hegemónica, la intensa presión psicológica que sufre un matrimonio sin hijos. Merece la pena destacar la actitud libre de Leonarda como la de una mujer casada pero sin hijos, por cuanto que ella no identifica su sexo femenino con la maternidad. Sabino y Leonarda simbolizan un feliz matrimonio moderno que no aspira a tener descendencia. No obstante, la situación preocupa a su entorno social, que obliga a los esposos a tener hijos. La presión social no cesa, sino que sigue aumentando, aun cuando Sabino y Leonarda vuelven del viaje con la niña de cuatro meses. Resulta difícil convencer a la gente: “Como nunca faltan maliciosos, alguien encontró a la nena excesivamente desarrollada para la edad de cuatro meses que le atribuían sus padres; hubo chismes, murmuraciones, cuentas por los dedos, sonrisitas y hasta indagaciones y «tole tole» furioso” (Pardo Bazán, 1990, II: 202). Al fin y al cabo, es inútil esperar que una sociedad decimonónica apruebe el embarazo de una mujer soltera y el nacimiento de una niña ilegítima. Por esa razón, la madre de Aurora tiene que aislarse en un convento tras el parto y entregar a su hija a su hermana.

A pesar de que el cuento se construye sobre la complicada situación de una niña ilegítima que es criada por sus tíos, la narración da un giro inesperado con la aparición del padre biológico de Aurora. El desenlace resalta por su dramatismo: “Voz de la sangre” acaba con el tema del incesto, dado que Aurora siente una fuerte atracción emocional hacia su padre. Esto no es algo nuevo en la narrativa de la escritora coruñesa, ya que utiliza de modo recurrente este tema en sus cuentos y obras (recordemos, por ejemplo, *La madre naturaleza*).

Asimismo, el asunto del incesto vuelve a tratarse en “Juan Trigo” (1897), donde se relata la historia de un bebé ilegítimo recién nacido y abandonado en un campo de trigo. Los segadores

encuentran al niño dormido y le llaman Juan Trigo por la abundancia de la siega y con la finalidad de que le traiga mucha suerte. Por casualidad, la mujer de un marqués rico acoge a la criatura para darle el pecho, sobre todo por la sugerencia médica (poco tiempo atrás, la marquesa dio a luz a una niña muerta). Desde entonces, Juan Trigo se cría en casa de los marqueses como si fuera el verdadero hijo y el único heredero de ellos, ya que suponen que no podrán volver a ser padres. Sin embargo, después de diez años, la marquesa vuelve a dar a luz otra niña, aunque la mujer muere en el parto.

El nacimiento de la niña provoca la sensación en Juan de haber quedado relegado a un segundo plano, pero aparentemente no hay cambios ni en su situación ni en su relación con el marqués, quien llega a achacarle ser hijo legítimo. Con el paso del tiempo, este se convierte en un galán y la hija del marqués, Dolores, se hace mayor y se enamora de Juan. Los dos piensan en huir, pero nuestro protagonista, considerando lo complicada que es la situación, decide confesar todo al marqués y demandar su perdón. Ante lo sucedido, el marqués expulsa a Juan Trigo de la casa y encierra a su hija en un convento con objeto de evitar su huida. A los cuatro años, él regresa a la propiedad del marqués. Empobrecido y enfermo, sabe que el marqués ha fallecido y que Dolores está casada. El protagonista de este cuento se encuentra finalmente abandonado, sin familia ni dinero, en una edad avanzada. Nuestro héroe vuelve al campo de trigo donde nació y muere allí mismo.

El incesto que aparece en “Juan Trigo” entraña el enamoramiento de dos hermanos de los que, en realidad, uno de ellos es adoptivo. Aunque no existe relación de parentesco entre ellos, hay un lazo moral que los une e impide la unión conyugal. Al contrario que en “Voz de la sangre” (1895), en “Juan Trigo” (1897) es imposible hablar en puridad de acto incestuoso. Pero, aun no existiendo parentesco familiar (sanguíneo), el protagonista, sintiéndose culpable, se arrepiente por haberse enamorado de su hermanastra y lo confiesa a su padrastro por motivos morales y de honor. Así, el personaje paga su enamoramiento con un exilio que le arrebató toda pertenencia familiar y que le hace terminar con su vida donde la empezó.

A continuación, analizamos la historia de un hijo expulsado de una familia aristócrata: “Vitorio” (1894), que acaba como un “capitán de gavilla” por su afrenta contra el padre y los motivos que le conducen a un camino ilegal. El protagonista recibe el nombre de Vitorio, tras perder el nombre familiar y dedicarse a robos y otros delitos. Su fama proviene del modo en que perpetra los robos y del hecho de ser el jefe de los bandidos que deambulan por las montañas. Todo empieza cuando apenas Vitorio es un colegial y recibe la noticia de que su padre viudo decide

casarse por segunda vez. Por el amor que Vitorio le profesa a su difunta madre el protagonista se enfada sobremanera e intenta impedir la boda escapando del colegio. En vano, pues nada más llegar a casa encuentra a su padre casado y a una madrastra maltratando a su hermana. Nuestro héroe quiere salvar a su hermana de la desagradable situación, solicita dinero a su padre, pero este le rechaza e incluso, le obliga a ser respetuoso con su madrastra. Vitorio responde que ella no lo merece y para demostrarlo decide seducirla, con el sorprendente resultado de que lo consigue. Cuando su padre se entera de todo lo ocurrido, lo echa de casa por infidelidad, adulterio y deshonor, prohibiéndole incluso usar su nombre. De este modo, Vitorio es desterrado y forzado a robar.

Años después, Vitorio es conocido por ser capitán de gavilla. La fama no proviene únicamente de los robos, sino también de una serie de características muy particulares en él: no mata ni hace daño si le obedecen; no roba todo, procurando dejar algunas pertenencias y suele ayudar a los pobres tras robar. Además, se dice que es un galán con las mujeres, y estas, aun siendo despojadas de sus bienes, no lo maldicen como consecuencia de su amabilidad.

Una noche, cuando Vitorio se refugia en casa de un antiguo amigo para librarse de la cárcel, confiesa su historia, muy arrepentido, de la deshonor hacia su padre y dice que merece el ahorcamiento no por sus robos, sino por su conducta rebelde para con su progenitor. Lo que allana el camino para su fin es el hecho de robar al cura del pueblo, pues este prepara su venganza. Mucho tiempo después del suceso, el cura encuentra a Vitorio por casualidad y llama a la policía. El delincuente es encarcelado. Sin embargo, el proceso se prolonga, ya que Vitorio proviene de una conocida y poderosa familia. La hermana visita a Vitorio para pedirle no desvelar el nombre de la familia y no manchar la honra de esta. El ladronzuelo se lo promete y finalmente muere arrepentido, condenado a la horca, por sus actos de juventud.

Aunque no aborda el problema del incesto, “Vitorio” cuenta una historia de adulterio que amenaza con debilitar y erosionar los cimientos del edificio familiar. La relación que mantiene Vitorio con su madrastra provoca el enfado del padre, lo que conduce a Vitorio, primero, a un camino ilegal, y después a la horca. Para la construcción del arquetipo de bandido generoso en este relato, se observa que nuestra autora se inspira en la vida de la famosa figura del bandolero José María el Tempranillo, que tenía cierta fama en su momento.

Hablábase mucha, en las veladas junto al fuego, de la gavilla que recorría aquellas inmediaciones, y de la original conducta de su jefe. Contábase que tenía prohibido matar y atormentar, a menos que le hiciesen resistencia; que jamás despojaba por completo una casa, sino que siempre cuidaba de dejar algún dinero a los robados, para que no careciesen

de todo en los primeros instantes; que algunas veces sus robos llenaban el fin de reparar antojos de la suerte, pues daba al pobre lo del rico, al segundón lo del mayorazgo, al seminarista lo del racionero y al arrendatario lo del señor. Añadían que era galante con las damas, y que éstas, aunque robadas, no le querían mal, ni mucho menos. En resumen: la clásica silueta del «bandido generoso», y si de *Vitorio* no hubiese más que decir, se podía ahorrar el relato o sustituirlo por historias muy análogas, verbigracia, la de José María (Pardo Bazán, 1990, II: 105).

Aunque describe a un bandido, la escritora coruñesa incorpora en este personaje una serie de características atractivas ya mencionadas: sabe tratar a las mujeres, roba sin matar ni dañar, da al pobre lo del rico, etc. En suma, Vitorio recuerda en cierta manera también al arquetipo medieval del ladrón inglés Robin Hood. Respecto a la figura de José María el Tempranillo, sabemos por el relato que se trata de un personaje que quebranta la ley y que controla un territorio que se extiende por las montañas andaluzas, con fama no solo en España, sino igualmente en países como Francia e Inglaterra. La obra de Rodríguez Martín, *José María “El Tempranillo”* (2002), aporta datos de interés acerca de la vida del generoso bandido. A tenor de lo expuesto por Rodríguez Martín, el Tempranillo es una figura atractiva para los escritores nacionales e internacionales de la época, ya que algunos incluso viajan a Andalucía para conocer al popular bandido. Entre ellos destaca Prosper Mérimée, escritor francés leído por nuestra autora y del que anteriormente ya señalamos alguna coincidencia en el cuento titulado “Justiciero”. Rodríguez Martín (2002) ha descrito del siguiente modo la fama del Tempranillo en la literatura internacional de la época:

Ningún bandolero de la historia de España gozó de la fama que tuvo el de Jauja y, como consecuencia de ello, el tratamiento literario del personaje fue y es mucho más amplio que el del resto de los bandoleros españoles por parte de autores no sólo nacionales sino también de extranjeros (351).

Dicho lo cual, conviene señalar las diferencias y similitudes entre Vitorio y José María el Tempranillo. Vitorio, el personaje de ficción, viene de una familia noble y acomodada, y recibe una buena educación. No se conoce el nombre de su familia. Tan solo se le conoce como Vitorio, y se sabe que se enfrenta a su padre y que se refugia en la sierra. Se le castiga a la pena capital por sus delitos. Por el contrario, José María es un bandido real que desafía el poder de las autoridades y el monarca en la serranía. El verdadero bandolero es de una familia muy pobre, carece de estudios y se ignora el motivo de su sublevación. Sin embargo, con el tiempo llega a controlar toda la zona montañesa de Andalucía en la que opera. Es también muy amable en su trato con las mujeres, a pesar de sus robos y actos violentos, y muere de un disparo, convertido ya en un héroe local en ese momento.

Veamos ahora, por último, la triste historia de un niño llamado Sidor. “En el Santo” (1901) se narra el drama de un niño huérfano y pobre que busca amparo y amor en su progenitor y su madrastra. Como se deduce del título del relato, “En el Santo” transcurre en un ambiente religioso. Se describe un episodio del mundo infantil de Sidor, cuando tiene seis años y vive con su padre, Lucas, y su madrastra, la Manuela. En este cuento se pinta el perfil de un niño sin madre, infeliz y maltratado por parte de los dos.

El día de San Isidro, la familia sale para festejarlo y hacer un picnic en el centro de la ciudad. Sidor se pone muy contento con la idea de pasar un buen día, pero sus padres no tardan en desilusionarlo, ya que ordenan al pequeño llevar la cesta de la merienda, que pesa mucho. Sin embargo, el niño ni siquiera se atreve a quejarse por miedo a ser golpeado y regañado por parte de su madrastra. La familia busca un lugar para disfrutar de un día de asueto y descansar bajo un árbol. El padre y la madrastra se dirigen hacia otro lado, pues les parece más interesante, dejándose por el camino a Sidor, que se queda atrás y pierde de vista a la pareja. El niño no los encuentra entre tanta muchedumbre, y en ese momento comienza a llorar al sentirse solo y desesperado. Aun así, Sidor no se desmoraliza por completo, logrando distraerse un poco con el alegre festival y deja la cesta a un lado y fija la mirada en la imagen de una mujer amamantando a su bebé. Sidor recuerda los momentos dulces, cuando su madre estaba viva y le abrazaba con ternura. Entonces se echa a dormir un rato, pensando en su madre, en el desamor de su madrastra y en la ignorancia de su padre. Sidor vive sumido en una profunda tristeza; duerme soñando y esperando ver a su madre o, al menos, a alguien afectuoso. Lamentablemente, es despertado a golpes y gritos por Manuela. Termina así su alegría y Sidor vuelve a la triste realidad.

A primera vista, “En el Santo” puede considerarse como un cuento infantil, dado que la voz interior del niño, sus tristezas, alegrías y desilusiones se reflejan de manera profunda, resaltándose así la dimensión psicológica del cuento. Sidor es un niño que carece de amor y ternura paternos. A pesar de ello, logra cultivar cierto optimismo, que llega a su momento culminante con la idea de ver al santo:

Sidor sintió palpar de alegría su corazoncito de seis años. [...] ¡Bajar al Santo! ¿Quién sabe lo que el Santo guardaba en sus manos benditas para los niños sin madre, para los niños apaleados y hambrientos? [...]

¿Dónde estaba el Santo? Sidor recordaba que Lucas, antes de buscar sitio para la merienda, había hablado de ir a la ermita. ¿Qué sería la ermita? De seguro, un sitio en que recogen y consuelan a los niños abandonados... (Pardo Bazán, 1990, II: 169-170).

La figura del santo simboliza para Sidoró la esperanza y el cariño tan anhelados. Su mundo infantil se forja a partir del santo y la madre difunta, únicas figuras que le muestran el amor; es decir, una figura inexistente, imaginaria, y otra que ya no está en este mundo, que ha fallecido.

En conclusión, el protagonismo de los niños y los adolescentes ocupa un espacio menor en la producción novelística de nuestra autora, tal como expone Nelly Clémessy (1981):

[doña Emilia] sentía hacía la infancia una simpatía indulgente que la llevó a idealizar sus pequeños personajes no presentándolos nunca bajo una luz desfavorable. Observamos, por ejemplo, que no existen niños verdaderamente malos en su obra. [...] Con todo lo cierto es que el tema de la niñez no ocupa más que un puesto modesto en las novelas (659).

En sus cuentos tenemos escasa presencia de los relatos con protagonismo de personajes infantiles y adolescentes. En nuestro estudio hemos analizado los cuatro cuentos ("Voz de la sangre", "Juan Trigo", "Vitorio" y "En el Santo") que giran en torno a los hechos infantiles que llegan a marcar su futuro como adultos. Todos ellos retratan la falta de amor paterno y el exilio juvenil. La autora demuestra con pocos ejemplos la relación de autoridad de los padres y de obediencia por los hijos que se establece entre el progenitor y su hijo.

Los padres no muestran cariño hacia sus hijos, lo que ocasiona graves problemas en la construcción de la personalidad de los pequeños. Respecto a las causas del desamparo de los niños, Pardo Bazán hace alusión a aspectos muy diversos. El elemento común del hijo no deseado gira en torno al tema del incesto en "Voz de la sangre", "Juan Trigo", "Vitorio". La autora española aborda este tema ampliando el concepto y tratándolo desde una perspectiva ético-moral y sociocultural. Si bien no se llega a dar un caso incestuoso, en "Voz de la sangre", "Juan Trigo" o "Vitorio" los protagonistas tienen que marcharse del regazo familiar por sentirse atraídos por alguien de su familia. El drama infantil que se expone en cada uno de estos cuentos se basa en la orfandad de los niños. Aurora, de "Voz de la sangre", y Juan, de "Juan Trigo", son hijos ilegítimos y abandonados. Vitorio y Sidoró, de "En el santo", son niños huérfanos de madre cuyos padres vuelven a casarse por segunda vez. La ausencia de las madres y la falta de afecto paterno lleva estos hijos a la desesperación y la soledad. Pardo Bazán parece mostrar con estos relatos que la sociedad produce estos dramas infantiles, ya que son niños rechazados, ignorados y también olvidados por su familia.

#### 2.1.4. De los maridos calderonianos a los maridos dramáticos

La atracción sexual, fuente de la unión conyugal, y el instinto reproductor, ley de la naturaleza que impone la filogenitura en beneficio de las generaciones nuevas, han sido, son y serán móvil poderosísimo de las acciones humanas (Pardo Bazán, 1999: 195).

El matrimonio es una de las instituciones sociales más importantes. Desde un punto de vista tradicional, para los individuos del XIX es obligatorio contraer matrimonio, puesto que ello funciona como una garantía de la moralidad natural que se basa en el enlace monógamo y el mutuo consentimiento (Perrot 2017). La finalidad es crear una familia, tener descendencia, mantener relaciones sexuales y dar satisfacción a otros motivos sentimentales, económicos y sociales, etc. Aunque hoy en día existe una perspectiva diferente del matrimonio, este siempre ha estado asociado a aspectos sociales, jurídicos, religiosos y políticos, porque la familia requiere tradición y el Estado, leyes (Perrot 2017); tanto ayer como hoy, el matrimonio no es una cuestión que competa solo a dos individuos, ni siquiera a las familias implicadas, sino a toda la sociedad. Como señala Muñoz López (2001): “lo cierto es que las relaciones entre familia y sociedad no son unidireccionales, sino que una y otra se influyen mutuamente: la familia se adapta a la sociedad, pero también la modifica” (17). El papel del matrimonio es una suerte de mecanismo regulador de las relaciones entre mujeres y hombres. Las relaciones extramatrimoniales están mal vistas, y ello obliga a los individuos a contraer nupcias, lo que lo convierte en una tradición constitutiva del orden social. En este sentido, Bañares (2008), considera que “se puede decir sin ambages que el matrimonio forma parte principal del *bien común* de la sociedad, a la vez que contribuye a construirla y a alcanzar ese bien” (53-54).

La imposición de la formalización de la unión entre los cónyuges constituye un elemento esencial de un orden social que no permite quebrantar las reglas. Según asevera Bañares (2008), el procedimiento natural y tradicional de dos personas, un hombre y una mujer, pasa por varias etapas para llegar al camino del matrimonio: se enamoran mutuamente, se prometen y se casan. De esa manera crean un hogar, nacen hijos y se reproduce el orden patriarcal. Muñoz López (2001) enumera los tres acontecimientos —el nacimiento, el matrimonio y la muerte— que marcan la vida de un individuo:

Si bien el nacimiento y la muerte son los hechos capitales de la existencia humana, es el matrimonio el que, además de ser uno de los acontecimientos más destacados en la vida de los individuos, constituye el hito fundamental en el ciclo vital de la familia. [...] Uno de los objetivos del matrimonio, y una de las funciones prioritarias de la familia, era y es garantizar la reproducción (53-239).

El matrimonio es tan importante como institución ideal, que no se puede dejar en manos del azar. La sociedad siente la obligación de controlar las relaciones, ponerlas en orden y, a veces, tomar las medidas oportunas que sean necesarias, tal como constata Comas D'Argemir (1992):

Es necesario tener en cuenta cómo las estrategias de sucesión y de matrimonio no sólo contribuyen a la reproducción familiar, sino también a la perpetuación de jerarquías sociales y a la reproducción social. [...] Toda sociedad establece qué hombre se va a casar con qué mujer, porque el control del matrimonio posibilita el control de la descendencia y, a su vez, el control sobre la transmisión de la propiedad (160-161).

El papel diferenciado de la mujer y del hombre tiene una gran relevancia dentro del matrimonio; así, los deberes de cada uno se especializan cada vez más. Las mujeres asumen el rol de ángel del hogar, dedicándose al cuidado de su esposo y sus hijos, y a sostener sobre sus espaldas todo el peso de las tareas domésticas. En cambio, los hombres han de trabajar y llevar el salario a casa, al mismo tiempo que encarnan la autoridad, son el jefe del hogar. No cabe duda de que el matrimonio es una precondition para la maternidad y la paternidad. Hay que señalar que la visión patriarcal da origen y fundamento al sistema matrimonial, presentando a este como un deber a cumplir. A propósito de ello, Bañares (2008) señala que el matrimonio es necesario por el bien de la sociedad.

Se debe igualmente favorecer el matrimonio y la familia matrimonial como la realidad más adecuada a la dignidad de la persona, el único origen plenamente digno de la paternidad y maternidad y el ámbito óptimo para la recepción de las nuevas generaciones y la transmisión de la cultura. Y esa es la razón por la que es parte del bien común y constituye un bien público y no sólo una conducta privada (81).

La condición obligatoria del matrimonio como institución reguladora de la sociedad está vigente durante el siglo XIX. La tradición obliga, en primer lugar, a las mujeres a contraer matrimonio, y no tolera el perfil de una mujer libre y soltera, ya que altera los códigos sociales imperantes. Emilia Pardo Bazán (1999) se opuso en todo momento a tales imposiciones, afirmando que “siempre tropezamos en lo mismo, en el concepto *relativo* del destino de la mujer. Dependiente de los azares del matrimonio, si tiene esposo tendrá honra, virtud y pan” (196). Por otro lado, Cabrera Bosch (2007) se refiere a la desigualdad entre el papel femenino y el masculino dentro del matrimonio, constatando que doña Emilia es consciente de la desfavorable situación de la mujer en el seno del hogar:

Pardo Bazán es consciente de la desigual posición del hombre y de la mujer dentro del matrimonio, momento en que reflexiona acerca de su propia condición femenina y acerca de la situación de la mujer en la sociedad de su tiempo. A partir de entonces, Doña Emilia

se interroga, y escribe al respecto, sobre la discriminación que afecta a las mujeres exclusivamente en función de su sexo (75).

El matrimonio opera como una institución reguladora y obligatoria en la sociedad española del siglo XIX. Tal como expresa doña Emilia, la situación social de la mujer depende de su estado civil, pero, sin embargo, el matrimonio no lleva necesariamente a la felicidad. Y es que la mujer debe aguantar de forma estoica las penas que experimenta en el matrimonio por su condición de ángel del hogar, de esposa sumisa y obediente. Tengamos en cuenta, además, que en esa época el divorcio no se contempla como un derecho tal como lo concebimos hoy en día<sup>12</sup>. En ello juega un papel importante la religión católica, al impedir el divorcio, puesto que el matrimonio se considera una obligación contraída para siempre. De ahí que Muñoz López (2001) subraye la casi imposibilidad de la nulidad matrimonial de los cónyuges y cómo dificulta la posibilidad de contraer nuevamente matrimonio con otra persona:

Es decir, se limita a suspender la vida en común de los casados, pero no disuelve el vínculo matrimonial. En otras palabras: lo que impropiaemente se llamaba divorcio era una mera separación legal y, por tanto, impedía contraer segundas nupcias (que quedaban así exclusivamente al alcance de los viudos) (237)<sup>13</sup>.

Aunque se considera que el amor y la atracción sexual constituyen los fundamentos para el matrimonio, siempre ha habido, hay y habrá otras cuestiones y motivos personales que propician el contraer nupcias: el deseo de ser madre, los intereses económicos, sociales y familiares; la idea del ascenso social, etc. Elementos todos ellos que se analizarán a continuación en los cuentos dramáticos que forman parte de este capítulo: "La puñalada" (1901), "El guardapelo" (1898), "Vivo retrato" (1893) y "El camafeo" (1901), dramas domésticos que surgen dentro del vínculo matrimonial y del ambiente familiar. Las relaciones entre parejas conforman el eje del drama doméstico. El rasgo común más prominente tiene que ver con los celos de los hombres. Los esposos pueden actuar movidos por unos celos graves y peligrosos para sus parejas. Algunos protagonistas pueden matar a sus parejas por los celos que les dominan, otros se acercan al borde de la ruptura sentimental que afectará a sus relaciones por las dudas y sospechas que les consumen.

---

<sup>12</sup> Recordemos que nuestra autora experimenta personalmente la ruptura matrimonial y la subsecuente división de los bienes —casa inclusive— con su cónyuge. Sobre este aspecto, véase: Grupo de Investigación *La Tribuna*. "Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán: La crisis matrimonial (1875-1884)." *La Tribuna* 6 (2008): 71-128.

<sup>13</sup> Cabe recordar que la legislación a propósito del divorcio es de desarrollo tardío en España. No es hasta 1932 cuando se aprueba la Ley española de Divorcio.

Comencemos por "La puñalada" (1901). En esta narración hace acto de presencia una joven pareja que todavía no se ha casado: Onofre y Claudia son una pareja trabajadora, él es carpintero y ella es modistilla. Aparentemente son muy diferentes en cuanto al aspecto exterior y al carácter: mientras ella es una mujer pequeña, frágil y muy entrañable en su manera de ser, él es un tipo grande, fuerte y rudo en las formas. Si no se han casado, ello responde a motivos económicos y familiares. Aun así, él no deja de intentar convencerla de la idea del matrimonio, piensa que se aliviarán sus celos si logra tenerla como esposa.

Tras un considerable tiempo de noviazgo, Onofre se fija en determinados detalles, como, por ejemplo, cambios en la conducta de Claudia e incluso en las cosas más insignificantes que luego prenderán la mecha de los acontecimientos. Un día encuentra a la madre de Claudia hablando con un hombre rico, lo que le hace pensar en un posible trato que la incumbe a ella. Asimismo, la falta de interés de Claudia respecto a salir a pasear con él, como solían hacer antes, empieza a preocuparle y a agitarle considerablemente. De hecho, como una señal de aquel trato, Claudia empieza a llevar una joya bastante cara. Sin embargo, afirma que se lo ha comprado con los ahorros de una anciana. Onofre, por su parte, se muestra inseguro por lo que comenta la novia y al dejar a Claudia en su casa, busca a la anciana para cerciorarse de sus sospechas, pero no averigua nada. Su inquietud no se calma y se emborracha en un bar, consumido por los celos.

Al día siguiente, Claudia sale de su casa para trabajar por última vez, porque se va a casar con aquel señor. Su plan funciona a la perfección: Onofre no sabe nada y, cuando se entere de todo, ella se habrá casado, así que él tendrá que aceptarlo como un hecho consumado. A la vuelta, Claudia anda muy de prisa, soñando con una vida cómoda y rica que le ofrece la posibilidad de ascender socialmente gracias al matrimonio, sin saber que Onofre le espera para asestarle una puñalada. En la esquina de su casa, Onofre agrede a Claudia a sangre fría. La mujer muere desangrada.

"La puñalada" es un exponente claro de violencia de género, como en otros muchos relatos de la autora<sup>14</sup>. En términos actuales, se trata de un feminicidio, si bien Pardo Bazán lo califica como "mujericidio" en su columna de *La Ilustración Artística*, denunciando la actitud machista que considera que el hombre tiene derecho a arrebatarse la vida a la mujer<sup>15</sup>:

---

<sup>14</sup> Se podría recordar "El indulto" (1883) y "La lógica" (1897) entre los cuentos pardobazanianos con más violencia doméstica.

<sup>15</sup> Todas las referencias de *La Ilustración Artística* están recogidas en Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Ed. Carlos Dorado, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005.

El mujericidio siempre debiera reprobarse más que el homicidio. ¿No son los hombres nuestros amos, nuestros protectores, los fuertes, los poderosos? El abuso del poder, ¿no es circunstancia agravante? Cuando matan, a mansalva, a la mujer, ¿no debería exigírseles más estrecha cuenta? Y sin embargo, los anales de la criminalidad abundan en mujericidios, impunes muchas veces, por razones especiosas, mejor dicho, por sofismas que sirven para alentar al crimen (*LIA*, número 1021).

El asesinato de la protagonista es la expresión más cruda de la visión patriarcal dominante en la sociedad. Baquero Goyanes (1949: 664) y Paredes Núñez (1979: 257) consideran esa muerte como la consecuencia de un “crimen pasional”<sup>16</sup>. La mujer no puede salir del reducido espacio en que le sitúa el hombre: mientras este puede manifestar celos, obsesión, etc., respecto a su pareja, Claudia debe mostrar paciencia, porque no tiene derecho a enfrentarse al poder del hombre. Al respecto, Noya Taboada (2016) describe el asesinato de Onofre como una consecuencia del “orgullo masculino mancillado”:

El asesinato de Claudia supone una vez más la representación del crimen pasional y del orgullo masculino mancillado. Onofre, sin embargo, no sabe realmente qué ocurre con su novia, pero al ver al caballero sospecha lo peor y decide matarla antes de que lo humille habiéndolo dejado (101).

Hoy en día, "La puñalada" sería tratada como un paradigma de historia de mujeres asesinadas por sus parejas machistas. La violencia ejercida contra la mujer va aumentando a lo largo del cuento: el rechazo del matrimonio por parte de la mujer, los celos, el complejo de inferioridad y las sospechas amorosas del hombre y su actitud agresiva, que empieza con una agresión verbal y acaba con amenazas de violencia física hasta que llega el acto feminicida. Onofre es un individuo machista y celoso, aunque intenta esconderlo; se siente inferior como hombre respecto a Claudia:

Además, teniendo a Claudia a su vera, públicamente suya, tal vez se le curasen los celos. Los padecía en accesos de furor que trataba de ocultar. Claudia era una gran chica, con su aire de señorita, su talle, que un dependiente de comercio había llamado de palmera... y él, él, tan basto, tan encallecido, ¡que ni firmar sabía! (Pardo Bazán, 1990, II: 166).

Onofre es aparentemente fuerte y valiente. Sin embargo, carece de autoestima. Desde luego, emite señales verbales propias de un maltratador que asustan a Claudia, el tono de la conversación y la actitud de Onofre llegan a atemorizar más a la joven cuando el hombre desea regalarle una paloma:

---

<sup>16</sup> Las fechas de estas publicaciones explicarían la falta de perspectiva de género. La “pasión” en el crimen era considerada entonces un atenuante.

-Le habrá dado un corte su palomo -dijo gravemente Onofre-. También los palomos serán capaces de barbaridades si otros les festejan la hembra. Claudia apartó los ojos y se coloreó. El dicho de Onofre, sin tener nada de particular, le sonaba de un modo muy raro. ¡A saber si era la conciencia! No se tranquilizó, ni mucho menos, cuando Onofre insistió, poniéndose pesado, en regalarle aquella paloma de la cortadura. [...] Hablaba en irritada voz. Claudia no se atrevió a negarse (Pardo Bazán, 1990, II: 167-168).

A partir de aquel momento, Onofre ya no oculta sus celos ni las sospechas que le conducen a investigar y perseguir a Claudia para cerciorarse de la fidelidad de esta. Hay que tener en cuenta que el crimen pasional es algo muy común en la época. Nuestra autora suele criticar este tipo de actitudes machistas que llevan a asesinar impunemente a las mujeres. En "La puñalada", Pardo Bazán recuerda que las mujeres viven en un mundo dominado por hombres y que luchan por una convivencia en pie de igualdad entre hombres y mujeres. Para la escritora coruñesa, los razonamientos basados en el honor, la envidia y la pasión, justificados por la sociedad, carecen de legitimidad. Pero Pardo Bazán no reconoce una concepción de la sociedad que culpa a la mujer y defiende una posición preponderante para el hombre:

Sale bastante barato dar muerte a una mujer. Sería conveniente que costase algo más: tal vez así lo pensarían mejor los celosos y los apasionados. La palabra *pasión* se toma aquí con un sentido vago y falso, como antes se tomaba la palabra *honor*. Tal *pasión* es solo capricho, sensualidad, vanidad mortificada (*LIA*, número 1017).

Todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas (*LIA*, número 1740).

En "El guardapelo" (1898) aparece otro hombre, Sergio, que está igualmente consumido por los celos, que se convierten en una obsesión maníaca con el transcurso del tiempo. "El guardapelo" narra la historia de un matrimonio en principio feliz, formado por Sergio Cañizares y Matilde Arenas. Sergio se siente el hombre más dichoso del mundo, ya que está casado con la mujer más guapa, simpática y leal de todas. Un buen día, Sergio se fija en el guardapelo que suele llevar Matilde, el cual no se quita ni para ducharse. El misterio del guardapelo empieza a convertirse en un asunto preocupante para el marido. La curiosidad por saber qué esconde aquel colgante aumenta progresivamente, hasta el punto de que Sergio llega a preguntar a Matilde qué lleva el guardapelo, creyendo que se trata de una virgen o un santo que la protege, pero no es así. Sin embargo, ella no da más explicaciones ni siquiera revela el secreto del guardapelo, por lo que la joya despierta aún más interés y suspicacia en él.

Sergio intenta olvidarse del siniestro guardapelo, pero no es capaz. Poco a poco, el secreto del guardapelo genera en Sergio un estado de permanente ansiedad. Al final, Matilde se da cuenta

de lo del guardapelo y le explica que lleva un mechón de su padre difunto. La explicación no calma la intranquilidad de Sergio. Este le ordena que abra el guardapelo. Entonces ve con sus propios ojos el mechón de pelo de su difunto suegro. Sin embargo, persiste en él una gran incredulidad, provocando un enfrentamiento entre ambos. Sergio no deja de dudar acerca de la fidelidad de su mujer. Comienza una frenética investigación, pero no averigua nada. Después se le ocurre visitar a la niñera de su suegro, que sigue viva aún, pero que es muy vieja ya, y le pregunta sobre el color del pelo del suegro. A la anciana le resulta difícil entender la pregunta, pero al final responde con seguridad que el padre de Matilde tenía el pelo negro. La contestación causa extrañeza en Sergio, ya que el mechón del guardapelo es rubio. El hombre llega a concluir que Matilde le engaña, viendo confirmadas sus sospechas. Los sentimientos empiezan a inducirle un severo trastorno pasional: primero, decide que va a matarla por sus mentiras y su conducta infiel; segundo, se imagina que Matilde porta el recuerdo de un amor infantil; en tercer lugar, opina que la anciana se equivoca; por último, colige que la anciana miente y vuelve a casa después de una semana entera vencido por el amor y reconociendo la silueta siniestra del guardapelo.

El secreto del guardapelo provoca un estado melancólico y paranoico en Sergio. Su mórbida curiosidad se convierte en una obsesiva manía que le hace pensar: “hubiese dado la vida por salir de dudas...”, dado que “solo veía el siniestro punto de oro, el guardapelo fatal” (Pardo Bazán, 1990, II: 142). Cuando Sergio confiesa que “le atormentaba ignorar lo que contenía aquel tan estimado guardapelo” (142), Matilde contesta que tiene guardado allí el mechón de su padre, pero, como hemos visto, la respuesta no basta para convencerle y “Sergio, al oírla, sentía hondo estremecimiento allá en lo íntimo de su conciencia. No le había sonado bien la voz de Matilde; no encontraba en ella ese timbre claro, que es como el eco de la verdad” (142). Los celos, la manía y la desesperación han tomado el control de la mente de Sergio. Después de sus investigaciones y de la conversación con aquella anciana, el hombre pierde el control de sus sentimientos por completo:

Una semana tardó Sergio en volver a su hogar. Anduvo errante, desatinado, y durante aquella semana puede decirse que recorrió el ciclo de vida del sentimiento y que agotó entera la copa de la duda y la desesperación, sufriendo la profunda miseria moral que acompaña a los celos. [...] Y Sergio, dolorido, pero resignado y ferviente, volvió al lado de Matilde, acostumbrado ya al brillo siniestro del punto de oro (Pardo Bazán, 1990, II: 143).

Como acabamos de señalar, del mismo modo que en “La puñalada”, “El guardapelo” cuenta los celos de un marido provocados por un dije que ve en el cuello de su esposa. Sergio, el marido, en vez de confiar en la respuesta de su mujer, se pierde en las dudas más oscuras y paranoicas. Él piensa matar a su esposa por los celos, pero no ejecuta su ideación homicida. No obstante, es un detalle que ejemplifica la visión del hombre que siempre se encuentra dispuesto a matar a su esposa

como supuesto castigo. En contraposición a Onofre, Sergio no mata a su pareja; aunque se plantea hacerlo, únicamente acaba dañando su relación y cuestionando la fidelidad de su mujer. Lo que resulta harto interesante es la ira y la manía manifestadas por Sergio, que le conducen a pensar en quitarle la vida a su mujer con total normalidad.

Por otra parte, el perfil de hombre machista y autoritario en el seno del matrimonio que aparece en “La puñalada” (1901) y “El guardapelo” (1898) se trueca por una actitud más pasiva, aunque igualmente machista en lo que atañe a los asuntos familiares y conyugales, en “Vivo retrato” (1893) y “El camafeo” (1901). Emilia Pardo Bazán inicia “Vivo retrato” de la siguiente manera: “Los sentimientos más nobles pueden pecar por exceso; lo malo es que esta verdad a duras penas la aprende el corazón..., y la razón sirve de poco en conflictos de orden sentimental (Pardo Bazán, 1990, II: 162)”. No cabe duda de que esto puede aplicarse a todos los hombres que aparecen en este capítulo, cegados por un amor patológico y por el honor, si bien al final llegan a comprender sus errores.

En “Vivo retrato” (1893) hace acto de presencia uno de estos sentimientos más nobles: el cariño que siente un hijo por su madre. Gonzalo de Acosta, “modelo de hijos buenos”, le profesa a su madre un amor profundo y extraordinario que le lleva a construir un mundo irreal en sus relaciones con las mujeres y a cometer errores en su matrimonio. El amor maternal le convence de que ella tiene unas facultades que ninguna otra mujer podrá superar. La gran admiración, lealtad y respeto hacia su madre es muy apreciada por la sociedad, por lo que este se enorgullece y le sirve para comprobar lo auténtico de sus actos. Gonzalo lleva una vida marcada por las directrices y recomendaciones de su madre; es ella quien le aconseja el matrimonio con una muchacha elegida. Gonzalo acepta casarse con Casilda, pero no se conforma con la unión conyugal y sigue amando a su madre tanto como antes, más que a nadie, y recordando a su progenitora constantemente, por todo lo cual Casilda comienza a sentirse cada vez más molesta.

Un día, el hombre llega a confesar a su mujer que la ha elegido para el matrimonio a causa de la orientación materna. Al oírlo, Casilda se enoja y se rebela frente a lo que acaba de confesar Gonzalo, acusándole de desconocer cuál es el sentido del matrimonio. A partir de aquel momento el matrimonio deja de funcionar y cada uno de los esposos empieza a vivir independientemente: Casilda crea su propia vida social, lo que hace sospechar a Gonzalo de su amor y fidelidad; este se arrepiente por haberse casado y decide regresar al hogar materno, mientras que Casilda se muda a París. Los dos esposos han roto el matrimonio.

Un año después de la ruptura con su mujer, Gonzalo experimenta dos hechos que marcan de manera determinante su vida y alteran radicalmente su visión de las cosas: muere su madre y nace su hija. La muerte y el nacimiento de los dos seres queridos sirven para que conciba las cosas de otra manera: el amor maternal es algo sagrado, pero la compañía solo la puede proporcionar la pareja. Reconoce ahora que su mujer tenía razón. Aun así, Gonzalo no hace nada por restablecer el matrimonio y salir de las dudas que le enloquecen sobre la paternidad de la niña. En vez de hablar con su mujer y superar sus desconfianzas, prefiere quién vivir en su mundo de dolor psíquico y paranoia. Años después, él ve por la noche a una chica en el teatro de la Comedia que resulta ser su propia hija, puesto que es “el retrato vivo, animado, de la madre de Gonzalo” (Pardo Bazán, 1990, II: 164); a su lado se encuentra Casilda, su esposa. Como venganza por el amargo y duro pasado, su esposa no permite a Gonzalo conocer a su hija, explicándole en una carta que su descendiente la quiere con locura, del mismo modo que él a su madre, y no deja otra opción a este que aceptar la decisión de su mujer.

La ruptura de la unión conyugal responde a la educación de Gonzalo, un niño huérfano cuya imaginación de la figura materna impide su propia construcción individual, lo cual perjudica su visión sobre las mujeres y su relación con ellas:

Gonzalo de Acosta era modelo de hijos buenos, amantes, fanáticos. Huérfano de padre desde muy niño, se había criado en las faldas de su madre; ella le cuidó, le educó, le sacó al mundo; le formó, por decirlo así, a su imagen y semejanza. Entró en la vida Gonzalo dominado por una convicción arraigadísima: la de que todas las mujeres pueden ser débiles y falsas, salvo la que nos llevó en su seno. [...]

A la edad en que se asimilan los elementos de cultura y se forma el criterio propio, Gonzalo, a pesar de sus dudas sobre ciertas materias arduas, se mantuvo en buen terreno, confesando que lo hacía principalmente por no desconsolar y escandalizar a su santa madre (Pardo Bazán, 1990, II: 162).

La sombra de la madre y su enaltecida figura marcan a fuego la personalidad del marido, operando como una fuerza controladora en todas las facetas de su vida, incluso interviniendo en la relación con su cónyuge. Gonzalo encarna el modelo de hombre que no logra madurar ni emanciparse de sus progenitores y sigue manteniendo su lado infantil. Mas este no se da cuenta de ello hasta que su esposa, Casilda, llega a notarlo y le rechaza. Casilda enfatiza la unión conyugal, la idea de que la intimidad no se puede reemplazar por ninguna otra relación:

No he de limitar el cariño que tu madre te inspira; pero creo que no te es lícito quererla más que a mí, y que en algo tan personal y tan íntimo como el lazo de unión entre esposos, la iniciativa no puede ser ajena, sino propia. [...] Para tu modo de entender el matrimonio,

debiste buscar siquiera una niña apática, que se contentase con un amor reflejo de otro amor; yo soy una mujer que sabe amar y exige el pago; que quiere ser honrada y aspira a encontrar en su esposo toda la felicidad a que tiene derecho. Lo absurdo de tu modo de sentir engendra en mí otro absurdo semejante (Pardo Bazán, 1990, II: 162-163).

Casilda representa el perfil de mujer liberada, adulta e independiente. Tales características recuerdan a la propia Pardo Bazán, porque la biografía de doña Emilia tiene determinadas coincidencias con la Casilda de “Vivo retrato”, como, por ejemplo, que ambas mujeres sufren una ruptura matrimonial. Sin duda alguna, el divorcio amistoso de Pardo Bazán con José Quiroga deja una profunda huella en la vida personal y literaria de nuestra autora. El Grupo de Investigación *La Tribuna* (2008) ha examinado el divorcio de Pardo Bazán en “Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán: La crisis matrimonial (1875-1884)”. En dicho escrito se afirma que cuando fallece el suegro de Emilia Pardo Bazán, surgen problemas a propósito del testamento con la familia de José Quiroga. Los Pardo Bazán consideran que José Quiroga sufre un trato injusto en la repartición de los bienes de su padre. Empero, Quiroga actúa a favor de su madre, aceptando el testamento declarado, lo que parece contrariar a Emilia Pardo Bazán:

la conducta de Pepe, el marido de Emilia, sometido ciegamente a su madre que se opone a que se judicialice la cuestión y acepte la división hecha [...]. La poquedad de ánimo de Pepe, su franciscana resignación y su pasividad le hacen desmerecer a los ojos de su esposa (*La Tribuna*, 2008: 71-72).

La conducta del marido de Pardo Bazán vuelve a aparecer en el Gonzalo de “Vivo retrato”, cuya lealtad y sometimiento a ciegas a la madre se subraya de modo pormenorizado. La pasividad de ambos personajes rompe primero la armonía entre los esposos; después, acaba dañando el propio matrimonio. Se percibe un paralelismo, igualmente, entre Emilia Pardo Bazán y el personaje de Casilda. El hecho de que el personaje femenino inicie una vida socialmente activa recuerda los momentos en que Pardo Bazán empieza a ganar reputación por su dedicación literaria. Nuestra autora describe perfectamente la óptica masculina que sospecha de la actitud de su mujer de la siguiente manera:

No tardó en ver Gonzalo que Casilda buscaba las distracciones, la sociedad y el bullicio, como si quisiese aturdirse o explorase horizontes nuevos. Poco a poco, Gonzalo, en su pesimismo, comenzó a dudar, primero del cariño, y después, de la fidelidad de Casilda (Pardo Bazán, 1990, II: 163).

Aparentemente la autora se inspira en sus propias experiencias para recrear una ruptura matrimonial de los cónyuges para afirmar que a los maridos de la época no les gusta tener esposas libres y activas. Otro paralelismo destacable: la manera de admitir la ruptura. Ambas mujeres,

Casilda y doña Emilia, se marchan a París, aceptándose y reconociéndose a sí mismas como solteras después del divorcio.

"El camafeo" (1901) expone otro modelo de marido desinteresado en los asuntos familiares que provoca la ruptura de la unión conyugal. "El camafeo" presenta a Antón Carranza, la figura de marido-padre más desinteresada de todos los ejemplos que se han sometido a crítica hasta ahora. La afición que tiene por el arte convence a Carranza de que posee un agudo genio artístico. Sin embargo, tras un largo camino reconoce que carece de inspiración y capacidad estética. Al final se desilusiona y se dedica a sus negocios. Se casa con Luisa, la hija del joyero, con el que trabaja como socio, y considera la unión como un trato que le llevará a una vida cómoda. El matrimonio con Luisa da la oportunidad a Carranza de comprar obras artísticas y de formar así su propia colección. El hecho de la compra de un camafeo griego —que es, en realidad, una cabeza de diosa— cambia por completo su vida. Desde ese momento empieza una nueva etapa para Antón Carranza y su familia, él enloquece con dicho camafeo, pues se convierte en el centro de su vida; pasa horas y horas mirándolo para descifrar su secreto y su valor, e incluso llega a besar y abrazar al camafeo en los momentos más desquiciados.

El delirio de Carranza es ya conocido en el ámbito familiar, alarmando a todos, principalmente a Luisa. El amor por el camafeo se apodera del protagonista, quien no muestra interés en nada que no sea la siniestra cabeza griega. Puesto que no tiene otra solución, ella acepta ingresar a su marido en un manicomio. Sin embargo, Carranza no responde al tratamiento, porque lleva consigo el camafeo. La esposa da a luz a una niña y lleva a su hija al manicomio para presentarle al marido. Antón Carranza no cambia: sigue igual de fascinado por el camafeo; como un loco, no llega ni a reconocer a su mujer por el confuso estado mental en que se halla. Luisa alza a su hija como último intento para llamar la atención en Antón. Y lo logra, ya que extrañamente descubren en aquel momento que la cara de la niña es la copia del camafeo. El tiempo da sus frutos: el secreto del camafeo que tanto deseaba descifrar Carranza se resuelve en —y con— la cara de su hija.

La distinta conducta de Antón Carranza con su mujer respecto a los demás esposos que hemos analizado hasta ahora queda reflejada en su obsesiva y extraña pasión artística, no en sus celos. Su única pasión es el arte, de ahí que no muestre interés en ninguna otra cosa, ni siquiera en las mujeres:

Como suele suceder a los hombres excesivamente poseídos de la fiebre artística, desconocía Carranza otras pasiones; la mujer era para él una necesidad momentánea, y el matrimonio una prudente garantía de paz y de afecto. Casóse, pues, satisfecho y tranquilo, y se condujo como marido bueno y leal (Pardo Bazán, 1990, II: 200).

A partir del matrimonio, Carranza alcanza la prosperidad y se dedica más a sus aficiones. Al contrario que los demás maridos, se crea una ocupación para sí mismo que suprime la vida familiar y la unión conyugal, llegando incluso a generarle una enfermedad. En la construcción de la figura del marido dramático de "El camafeo", Emilia Pardo Bazán utiliza la pasión artística, en vez de la envidia masculina, como un instrumento para relatar la ruptura matrimonial y el sufrimiento de la mujer. A lo largo de su matrimonio, el protagonista presta atención a dicho camafeo más que a ninguna otra cosa o persona, y ello inquieta sobremanera a su entorno, puesto que el comportamiento enfermizo del protagonista alerta sobre el estado anímico en que se encuentra. Rey (1977) ha incidido en la dimensión psicológica de "El camafeo" en los siguientes términos:

"El camafeo" contiene en germen un claro carácter simbólico, susceptible de ser adaptado a intenciones didácticas de tipo diverso. Y lo notable es observar que la autora ha escrito un cuento genuinamente psicológico, centrado en la evolución de los sentimientos del protagonista, desde su desilusión inicial hasta la esperanza final, pasando por una serie de estados intermedios.

Además del punto de vista y del argumento caracteriza a estos cuentos el desenlace. Pardo Bazán solía rematar sus relatos de acción con un final sorprendente, a consecuencia de la introducción de algún hecho inesperado. Pero en los cuentos de carácter psicológico el desenlace es, más bien, una intensificación del proceso anteriormente expuesto, y muchas veces se deja adivinar desde el primer momento. El final suele coincidir, bien con una decisión, que reafirma una determinada actitud, bien con una decepción, que supone una modificación de sentimientos anteriores (26).

No cabe duda de que el desinterés de Carranza por el mundo exterior, su delirio por el camafeo y su traslado al manicomio, con el consentimiento de su esposa, forman parte del proceso mórbido que sufre el protagonista. Paredes Núñez (1979) ha subrayado así la evolución psicológica del protagonista:

"El camafeo" es otro cuento narrado desde la perspectiva del protagonista, que muestra la evolución de sus sentimientos, en perfecta correspondencia con la línea argumental. [...] El carácter en cierto sentido simbólico del relato no ha impedido a la autora realizar un cuento típicamente psicológico (207-208).

Aparte de ser un cuento dramático y psicológico, el desenlace de "El camafeo" atribuye tal característica enigmática al objeto, que hasta podría considerarse un cuento fantástico, pues el secreto que tanto desea descifrar Carranza lo encuentra en la cara de su hija: "¡Acababa de advertir

que la faz de la niña era la misma faz de la diosa grabada en la piedra dura..., y comprendía que, sin saberlo, había prestado ser y realidad, carne y hueso, a la belleza soberana!” (Pardo Bazán, 1990, II: 201).

La dramatización de los maridos que se ha analizado en cuentos como "La puñalada", "El guardapelo", "Vivo retrato" y "El camafeo" se construye a partir de una perspectiva psicológica que deja en evidencia la ideología patriarcal. Los protagonistas masculinos están sumergidos totalmente en su mundo interior, con altibajos psicológicos. La psicología, la violencia y la fidelidad son los ejes temáticos de los cuatro relatos. Los maridos padecen un grave desequilibrio mental en relación con la fidelidad de sus esposas, como consecuencia de un enfoque machista que condena a las mujeres a la muerte o al divorcio. Hay en estos maridos un honor de raigambre calderoniana que los lleva a dudar de la fidelidad y la honestidad de sus esposas. Los hombres actúan de tal modo que tienden a culpar a las mujeres, los maridos calderonianos no comparten sus ideas con sus esposas, las prejuizan y condenan por ser supuestamente infieles, y al final llegan a ejercer violencia contra ellas. Pardo Bazán, como hemos visto, denuncia y califica los asesinatos machistas como "mujericidios". La intensidad de la violencia ejercida contra las mujeres en estos cuentos va en aumento: mientras en Antón y Gonzalo se observa una actitud más pasiva, ocasionada por la frialdad y la falta de interés, en Sergio se perciben las señales previas de un asesinato, aunque no llega a hacerse realidad; empero, en Onofre se lleva a cabo el asesinato de la manera más cruel.

La imagen familiar que se describe en los *Cuentos dramáticos* (1901) es de incompletitud, insatisfacción, dolor y ruptura, porque en ningún caso resulta posible hallar una unidad familiar entre los miembros que forman parte del núcleo doméstico. La familia está destruida, y cada uno de los personajes se encuentra solo en su propia lucha existencial. Cuando hay madres, no hay padres, tampoco aparecen los niños en la tragedia narrada por los cuentos. Ello constituye un logro literario de Pardo Bazán, habida cuenta de que el protagonismo del cuento familiar pertenece a una madre, un padre, un niño o un esposo en exclusiva, sin que aparezca otra persona compartiendo el papel principal.

En suma, en los cuentos aquí analizados la faceta de la familia depende de quién la está contando. La perspectiva del héroe, en este caso de algún familiar, no cambia nunca: no se permite conocer la opinión del otro, aunque comparten el mismo ámbito doméstico. Por ejemplo, los cuentos de la maternidad versan sobre el drama de las mujeres, que se manifiesta de múltiples formas. Cada uno de los personajes vive en su mundo solitario, aislado, experimentando una soledad profunda que les causa una sensación de abandono psicológico. Son tragedias, por un lado,

personales y, por otro lado, familiares. Hay un lazo de parentesco entre los miembros de la familia, pero no es posible hallar en él una relación afectuosa y sincera.

En tales cuentos se enfatizan la familia y el matrimonio como dos cuestiones fundamentales que reproducen el orden vigente de la sociedad española del siglo XIX. Los individuos representan las condiciones de la época, en tanto en cuanto asumen los roles familiares de madres, padres e hijos, así como la relación entre los esposos dentro del matrimonio. Las mujeres, en particular, perpetúan el perfil y el ideal de mujer débil, sumisa y obediente, tanto soltera como casada, en el seno de la institución familiar. En contraste, los hombres mantienen su firme poder gracias a la superioridad de su sexo sobre las mujeres y su preponderancia en los asuntos familiares. Por su parte, hemos comprobado cómo los niños se revelan como los más vulnerables de la casa cuando aparecen como protagonistas. En esta serie, Pardo Bazán narra la triste historia de unos pequeños que carecen de amor paterno, que son desamparados e infelices. En este sentido, el protagonismo de los hombres es superior al de las mujeres y los niños tanto en la vida real como en la ficción. A continuación, se presenta un cuadro que condensa una serie de elementos clave a propósito de los cuentos analizados en este capítulo.

<b>Cuentos dramáticos (1901)</b>	<b>Protagonistas</b>			
	Madres	Padres	Hijos	Esposos
<b>“En tranvía” (1890)</b>	<b>X</b>			
<b>“Adriana” (1896)</b>	<b>X</b>			
<b>“Aventura” (1899)</b>	<b>X</b>			
<b>“Justiciero” (1900)</b>		<b>X</b>		
<b>“El oficio de difuntos” (1901)</b>		<b>X</b>		
<b>“Elección” (1901)</b>		<b>X</b>		
<b>“Voz de la sangre”(1895)</b>			<b>X</b>	
<b>“Juan Trigo” (1897)</b>			<b>X</b>	
<b>“En el Santo” (1901)</b>			<b>X</b>	
<b>“Vitorio” (1894)</b>			<b>X</b>	
<b>“La puñalada” (1901)</b>				<b>X</b>
<b>“El guardapelo” (1898)</b>				<b>X</b>
<b>“Vivo retrato” (1893)</b>				<b>X</b>
<b>“El camafeo” (1901)</b>				<b>X</b>

**Cuadro I. Relación de los *Cuentos dramáticos* de tema familiar.**

En suma, tal y como se observa en el cuadro I, el protagonismo en aquellos cuentos pertenece exclusivamente a una persona del ámbito doméstico, lo que permite acentuar la tragedia personal y familiar al mismo tiempo.

## 2.2. El cuento psicológico finisecular

La producción literaria de Emilia Pardo Bazán guarda una estrecha relación con —y es deudora de— las literaturas francesa y rusa. No solo en cuanto que lectora y crítica, sino también como autora. Y es que la española llega a nutrirse de ambas literaturas y a cultivarlas en el proscenio de las letras castellanas. Por consiguiente, resulta harto evidente que Francia y Rusia son dos países que juegan un papel importante en la formación literaria de Pardo Bazán: de hecho, ella introduce y extiende el naturalismo francés y la novela rusa<sup>17</sup> en España. Nuestra autora publica dos obras principales en las que argumenta sus ideas sobre la literatura francesa: la primera es *La cuestión palpitante* (1883), en donde cuestiona y formula el naturalismo francés; la segunda es una trilogía titulada *La literatura francesa moderna (I): El Romanticismo* (1911), *La literatura francesa moderna (II): La transición* (1911) y *La literatura francesa moderna (III): El naturalismo* (1911), en la que investiga las tres etapas de la literatura de Francia e introduce a los grandes autores de la época: Flaubert (1821-1880), Daudet (1840-1897), Maupassant (1850-1893), Stendhal (1783-1842), Mérimée (1803-1870), Balzac (1799-1850), etc. Por otro lado, Pardo Bazán lee y conoce en profundidad a escritores rusos de la talla de Dostoyevski (1821-1881), Tolstoi (1828-1910), Gógol (1809-1852), Turguénev (1818-1883) y a toda la pléyade de grandes artistas del realismo ruso. Todos ellos la impulsan a publicar *La revolución y la novela rusa* (1887), resultado de unas conferencias impartidas por la española en el Ateneo de Madrid durante el mismo año.

La obra titulada *Le roman russe* (1886), del diplomático y escritor francés Melchior de Vogüé, sirve para que Emilia Pardo Bazán elabore un informe previo y un punto de partida de cara a introducirse en la novela rusa.<sup>18</sup> El primer contacto con la narrativa rusa tiene el lugar probablemente en 1885, cuando nuestra autora afirma haber leído *Crimen y castigo* (1866), de Fiódor Dostoyevski. La célebre obra causa en ella una “impresión muy honda”. A través de las traducciones al francés, Pardo Bazán emprende la tarea de descubrir una cultura, la rusa, y su producción narrativa, que apenas es conocida en la España decimonónica ni en otros países europeos; en ella halla la escritora otra modalidad del realismo dominado por el análisis psicológico

---

<sup>17</sup> Tal como defiende Lissorgues (2012), es la *novela rusa* en particular y no la *literatura rusa* en general la que disfruta de una gran recepción y difusión entre las letras españolas. Además, cabe notar que Emilia Pardo Bazán tiende más a hablar de los novelistas rusos y de la novela rusa en *La revolución y la novela en Rusia* (1887): “La idea de escribir algo acerca de Rusia, su novela y su estado social, cosas que guardan íntima relación, me ocurrió durante mis invernadas en París (3).

<sup>18</sup> Doña Emilia anota *Le roman russe* (1886), de Vogüé, en la bibliografía de su libro. No faltan críticos que encuentren una serie de paralelismos estrechos entre la obra del escritor francés y la de nuestra autora. Respecto al tema, véase los siguientes estudios: Robert E. Osborne. “Emilia Pardo Bazán y la novela rusa”. *Revista Hispánica Moderna*, 20. 4 (1994), p. 274; Francisca González-Arias. “La condesa, la revolución y la novela en Rusia”. *Bulletin Hispanique*, 96.1 (1994), pp. 168-169.

del ser humano, su mundo interior y la lucha existencial. Respecto a la novela rusa, la gallega la coloca en un escalafón muy por encima de todas las demás literaturas occidentales:

Aseguraban que un ramo de la literatura rusa —el que hoy florece y triunfa en toda Europa, la novela— no tenía rivales en las demás naciones, y que la tan discutida tendencia al predominio de la verdad en el arte, conocida por realismo, naturalismo o verismo, existía consciente y pujante en la novela rusa ya desde el período romántico, un cuarto de siglo antes que en Francia (3-4).

Por experiencia propia conozco el diabólico poder del análisis psicológico de Dostoyevski. [...] Hablaré de la mejor y más conocida: de *Crimen y castigo*, lúgubre pórtico por donde entré en el edificio de las letras rusas. [...] Parece un suelto de la sección de noticias de un periódico; pero ¡qué análisis! Horroriza que aquellos sentimientos tan bien estudiados sean humanos, y todos los llevemos ocultos en algún rincón oscuro del alma (374).

La escritora queda muy impresionada por la manera en que Dostoyevski relata la historia de un crimen con sus antecedentes, el ambiente y el estado psicológico del héroe. Pardo Bazán publica *Los pazos de Ulloa* (1886) y *La revolución y la novela rusa* (1887) en fechas muy próximas. En todo caso, el naturalismo francés y las doctrinas positivistas de Zola marcan una profunda impronta en sus novelas más destacadas. La investigadora González-Arias (1994) ha expuesto cómo en nuestra autora se muestra un interés creciente por el análisis psicológico del ser humano en novelas como *El cisne de Vilamorta* (1885) y *Los pazos de Ulloa* (1886). Empero, no cultiva todavía un estilo dostoievskiano, ya “que doña Emilia [considera] a Dostoyevski demasiado descuidado y desigual, y (...) le [parece] que sus personajes [rayan] demasiado en la locura o en el desequilibrio mental” (177). Hay que decir que en la narrativa pardobazaniana destaca la acción de la historia sobre la psicología de sus personajes.

La autora lleva a cabo un análisis minucioso de *Crimen y castigo* y demás obras del literato ruso. En ellas la escritora se topa con un realismo psicológicamente desbordante y señala que a partir de la lectura de *Crimen y castigo* comienza a decaer el talento del escritor ruso, resultando sus personajes más “lunáticos, insensatos, epilépticos”. Nuestra autora vincula el estado de delirio y locura que retrata la mayoría de los personajes de Dostoyevski con el Quijote de Cervantes.

En suma, sus novelas parecen sucursales del manicomio. Notemos nuevamente el influjo que ejerció en los entendimientos rusos nuestro Cervantes. El carácter más importante que creó Dostoyevski, después del héroe de *Crimen y castigo*, es el de la novela *El idiota*, tipo imitado del Quijote, enderezador de en turtos, loco, o mejor dicho, simple sublime (1887: 383).

En la fase culminante de su carrera de narradora, Emilia Pardo Bazán conoce a los escritores rusos y, aunque no adopta por completo el realismo ruso, que está basado en un profundo análisis del espíritu humano, empieza a reflejarlo de manera entreverada en sus obras publicadas a partir de los años 90. Varela Jácome (1973) ha constatado, a este respecto, que “sin abandonar totalmente los brochazos naturalistas y las secuencias realistas, incorpora una nueva sensibilidad, una distinta psicología de los personajes, un singular refinamiento de los ambientes” (63). Para Etreros (2003), hay un claro punto de inflexión en la narrativa pardobazániana a partir de la fecha de publicación de *La Quimera* (1905).

[H]ay un momento en la obra de Pardo Bazán que la crítica denomina «segunda manera», «otra manera»; de hecho está muy claro que, a partir de 1905, año en que publica *La quimera*, doña Emilia escribe dentro de unos cánones que la historia de la literatura francesa conoce como psicologismo, y que antes de 1884, en *La tribuna*, por ejemplo, el influjo del naturalismo es decisivo (32).

Como señala la crítica, se podría ver un tono modificador en la producción pardobazániana de *fin de siècle*. Ello se debe al realismo ruso y a su agudo tratamiento psicológico. No obstante, Darío Villanueva (1991) afirma que la introspección psicológica ya está en *Los Pazos de Ulloa*. Cuando Pardo Bazán se topa frente a la novela rusa, ya ejerce una gran influencia en su narrativa la estética naturalista inspirada en Zola, pero las lecturas de los novelistas rusos contribuyen a trascender el esquema original y a “hallar su propia voz”, tal y como constata González-Arias (1994); como consecuencia de ello, nuestra autora se centra en “el mayor y más logrado énfasis en estados psíquicos; el interés en percibir y señalar la relación entre arte y sociedad y de ahí, el afán por abogar por la regeneración moral, intelectual y social de su propio país” (186).

Ora como lectora, ora como autora, doña Emilia da sobradas muestras de conocer la estética psicológica y espiritual de los novelistas rusos que abren las puertas a lo desconocido del alma humana a través de sus traducciones al francés. No solamente introduce a Dostoyevski (1821-1881), sino también a Turguénev (1818-1883) y Gógol (1809-1852) en *La revolución y la novela rusa* (1887). La gallega describe a sus contemporáneos rusos con unas palabras que a nuestro juicio son singulares:

Gogol es el verdadero antepasado de la novela rusa; en él se contienen en germen las tendencias de toda la generación que vino después; en él se inspiraron, lo mismo Turguénev, el delicado poeta y artista, que Tolstoy, el filósofo, y Dostoyevski, el visionario (303).

En la cima del naturalismo, la estética realista-naturalista de Pardo Bazán da un giro hacia el realismo psicológico y espiritualista ruso. Como indica Sotelo Vázquez (2002), nuestra autora se fija en las limitaciones de la metodología positivista y antepone la novela rusa y Tolstoi a Zola, ya que el realismo ruso estudia más bien la “vida interior”, la “actividad cerebral”, los “movimientos del alma” y un “naturalismo con ventanas y respiración, sin pseudo-ciencia y sin positivismo barato”. Oleza (2016) partiendo de una serie de acontecimientos que marcan la crisis del naturalismo en Francia<sup>19</sup>, llega a concluir que “doña Emilia Pardo Bazán fue la primera en predicar decididamente en España la crisis del Naturalismo y la buena nueva del Espiritualismo [sic]” (s/n) con la publicación de *La revolución y la novela en Rusia* en 1887. Asimismo, la propia escritora revela en su artículo “Edmundo de Goncourt y su hermano”, publicado en *La España Moderna* en marzo de 1891, que “el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado” (68), y añade:

El ciclo naturalista (acepto la nomenclatura usual y corriente) encontró sus paladines en Francia: el ciclo nuevo, que podemos llamar realista ideal, los halló en Rusia. En el orden cronológico, ambos ciclos se desarrollaron en líneas paralelas. El realismo ideal ruso es tan viejo en fecha como el naturalismo francés. Lo reciente es su infiltración en las naciones occidentales, donde apareció a la hora oportuna como solución de irritante enigma, como satisfacción de legítimos descontentos, como muestra de la infalible plenitud del arte, siempre dispuesto a reencarnarse en la forma que sueña y solicita el sediento espíritu humano. En el orden jerárquico, si los Goncourt, Zola y Daudet no se eclipsan ante Turguénev, Dostoyevski y Tolstoy, los modernos escritores franceses que han sentido la influencia del alma eslava, no llegan a la altura de sus ilustres modelos (69).

Ante el hecho de que el ciclo naturalista ya se encuentra en su periodo de decadencia por las razones expuestas, surge la necesidad del tratamiento psicológico e individual, la búsqueda de una reconciliación entre la materia, el espíritu y el individuo, así como la recuperación de lo moral y sentimental en la literatura. Paul Bourget (1852-1935) descuella con su estética psicológica y moral en plena crisis naturalista, ya que, efectivamente, al decir de Ballano (1989), Bourget es un escritor de “tránsito generacional” cuya estética está influenciada por la psicología de Taine y Ribot, el tratamiento social de Balzac y la creación de personalidades complejas al estilo de los Goncourt. En realidad, el hecho de su renuncia a la Iglesia y su vuelta al catolicismo marca su narrativa, sobre todo por tratar aspectos psicológicos y morales. De ahí que Ballano (1989) describa a Bourget como “el iniciador y principal representante del movimiento psicologista de fin de siglo” (338). En este

---

<sup>19</sup> Oleza toma como referencia las siguientes publicaciones que anuncian la crisis naturalista: *Le roman russe* (1886), de M. de Vogüé, una carta abierta escrita por los discípulos de Zola, el *Manifeste des Cinq* (*Le Figaro*, 18-VIII-1887), “La banqueroute du Naturalisme” (*Révue des deux mondes*, 1-9-1887), de F. de Brunetière, y *Enquête sur l'évolution littéraire* (en *L'Echo de Paris*, 3 de marzo-5 de julio de 1891), de Jules Huret.

sentido, Sotelo Vázquez (2002) ha vinculado la estética pardobazaniana finisecular con el psicologismo de Paul Bourget:

Y si en la primera etapa la influencia del realismo naturalismo francés, Balzac, Goncourt, Flaubert y Zola, resulta decisiva en la formación del canon estético y crítico de Emilia Pardo Bazán, en la década de los noventa la influencia fundamental será de un lado el realismo espiritualista de Tolstoy y, de otro, el psicologismo de Paul Bourget (423).

Así, en el *Nuevo Teatro Crítico* (1892), número 19, la propia escritora describe a Paul Bourget como un “relojero del alma” cuya producción se despliega de dentro hacia fuera: “viajes por el interior de su cerebro, y viajes libres y directos, ascensiones en globo o bajadas al fondo de las minas” (82-89). Aunque el psicologismo empieza a ganar más terreno en oposición a la escuela naturalista a fines de siglo, doña Emilia conmemora a Stendhal (1783-1842) en *La cuestión palpitante* (2000) en el capítulo IX, con anterioridad a P. Bourget, por el hecho de que “analiza y disecciona el alma humana”; además, define a Zola como un “profundo psicólogo”, y, en el capítulo XI, nuestra autora afirma que “Stendhal estudiaba el mecanismo psicológico y el proceso de las ideas”. Asimismo, en *La literatura francesa moderna (II): La transición* (1911), Pardo Bazán dedica un capítulo completo a Stendhal y a analizar *Rojo y negro* (1830), calificada por nuestra autora como una “obra maestra” del escritor francés, sin dejar de notar que Stendhal “escribe mal por sequedad y desnudez” (42); aun con todo, es “un pensador y un psicólogo, que se manifestó por medio de la novela y de la crítica” (43).

Como hemos dicho previamente, la autora gallega halla las raíces del psicologismo en Paul Bourget y con anterioridad en la literatura francesa, y en particular en la obra de Stendhal. Doña Emilia, tras referirse a que Beyle (Stendhal)<sup>20</sup> es el fundador en Francia de la escuela psicológica, afirma lo siguiente: “[Stendhal] no se forjaba ilusiones: entendía bien la inmensa, la inextricable complicación del «corazón humano», y por eso sentaba como base el estudio del *carácter*, que no es otra cosa, en psicología, sino el individualismo” (48-49). Pardo Bazán encuentra en Stendhal una serie de manantiales diversos: “el filosofismo del siglo XVIII, el sensualismo de Condillac y Cabanis, el epicureísmo, el espíritu romántico, el casi nonnato realismo; el psicologismo insospechado por su generación, y también el decadentismo católico” (54).

Aunque dista mucho de una calificación psicológica pura, la estética pardobazaniana finisecular a partir de 1890, el periodo en que publica *Nuevo Teatro Crítico* (1892) y *La literatura*

---

<sup>20</sup> Stendhal es el pseudónimo de Henri Beyle (1783-1842). Nuestra autora utiliza indistintamente ambos nombres para referirse a Stendhal.

*francesa moderna* (1911), y en que descubre la novela rusa unos años antes, da un giro más espiritual, dramático y cargado de patetismo. Al proclamar la muerte del naturalismo y la ineficacia de las escuelas positivistas, la gallega muestra un gran interés por descubrir y relatar los conflictos sentimentales del ser humano y su mundo interior, ensalzando por las pasiones más ocultas, las penas, los miedos e inseguridades, etc. La producción pardobazánica de *fin de siècle* enfatiza las peculiaridades del alma humana y su dimensión sentimental como una condición determinante en la vida del ser humano, algo que trasciende la visión positivista-naturalista<sup>21</sup>. Asimismo, Pardo Bazán siempre afirmó que era católica y, por tanto, para ella el ser humano siempre tiene una dimensión espiritual que sería la más importante. Esto, sin duda, podría considerarse como un rechazo del naturalismo hegemónico y, como señala Oleza (2016), “una respuesta que va desde el descubrimiento de los abismos del yo y de la miseria moral de la realidad hasta la formulación de una propuesta de acción y de apostolado para transformar esa realidad moral” (s/n).

Respecto a la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán, también se percibe un claro viraje hacia lo psicológico y lo espiritual a partir de 1890, dado que, evidentemente, “los cuentos de carácter moral o didáctico [...] se dan con más frecuencia en los primeros años, mientras que en los últimos años dominan los de carácter psicológico” (Rey, 1977: 29). En la serie de *Cuentos dramáticos* (1901) abundan las historias psicológicas en las que los personajes reflejan su mundo interior, sus conflictos personales y sus luchas existenciales. Los sentimientos de los personajes y sus aventuras dramáticas y trágicas se alzan sobre la acción. Rey (1977) afirma que el desenlace en el cuento psicológico pardobazánico funciona como “una intensificación del proceso anteriormente expuesto”:

Pardo Bazán solía rematar sus relatos de acción con un final sorprendente, a consecuencia de la introducción de algún hecho inesperado. Pero en los cuentos de carácter psicológico el desenlace es, más bien, una intensificación del proceso anteriormente expuesto, y muchas veces se deja adivinar desde el primer momento. El final suele coincidir, bien con una decisión, que reafirma una determinada actitud, bien con una decepción, que supone una modificación de sentimientos anteriores (26).

Conforme a lo expuesto, se podría afirmar que mientras en la mayoría de los cuentos de Emilia Pardo Bazán sobresale la acción y la crítica social sobre los personajes y el ambiente, en los cuentos psicológicos la acción queda relegada a un segundo plano, permitiendo explotarse los sentimientos y también explorarse el porqué y el cómo se sienten los protagonistas. En los cuentos

---

<sup>21</sup> Ya ha sido estudiado el creciente interés por la representación psicológica de los personajes que la obra de Pardo Bazán experimenta a partir de la década de los noventa, evolución influenciada también por su admiración por Paul Bourget (Patiño, 1998).

de índole psicológica y sentimental de la gallega, el resultado o desenlace apenas tiene importancia, porque, dependiendo de la intensidad sentimental, los momentos apasionadamente vividos y capturados por la dimensión emocional del ser humano signan el psicologismo de la narración. La descripción de la perspectiva del protagonista y sus acciones se truecan por la de su mundo interior, sus emociones y sus dotes sentimentales individuales.

Como hemos podido comprobar aquí, los análisis y lecturas del psicologismo francés y el realismo ruso por parte de la gallega dan sus frutos en los cuentos publicados a partir de 1890, sobre todo en los *Cuentos dramáticos* (1901), con un cuerpo más espiritual y psicológico. En sus cuentos finiseculares se observa un particular choque entre la materia y el espíritu. El aumento del peso específico de las características psicológicas y sentimentales en los cuentos de Pardo Bazán se debe a las declaraciones que anuncian la superación del naturalismo y la búsqueda de nuevas corrientes como el realismo ruso y el psicologismo francés, que, como ya hemos señalado, tienen un profundo impacto en nuestra autora.

Sobre estas trazas psicológicas en la producción finisecular de Pardo Bazán, Baquero Goyanes (1949) constata que el cuento psicológico se cultiva previamente en el cuento moral, que pretende dar una lección o advertencia al lector con una moraleja típicamente medieval. Según el mismo crítico (1949), el cuento psicológico tiene la misma raíz que el cuento moral:

El cuento psicológico coincide con el moral, según hemos dicho, en tratar temas relacionados con la vida del espíritu, pero con una diferencia: en el cuento moral interesa el resultado final, la consecuencia de esas acciones espirituales, la moraleja. En el cuento psicológico —gran conquista literaria de los años finiseculares— sólo interesa el puro mecanismo espiritual, la evolución y descripción de una serie de fenómenos relativos a la vida interior de los seres, con entera independencia del resultado final (626).

De cualquier manera, no debe colegirse de ello que los cuentos psicológicos de Pardo Bazán tienen un origen medieval, puesto que estamos ante una autora que está al corriente del ambiente y que, quizás, se halla más adelantada históricamente. En su estética psicológica sobresale el análisis del yo interior, ya que nuestra autora describe al ser humano como un organismo muy confuso que suele operar en medio de conflictos, luchas o momentos donde el alma sufre y la razón deja de funcionar. Sus cuentos psicológicos no pretenden ser didácticos ni objetivos, ni siquiera morales, sino que son más bien episodios subjetivos, así como el viaje interior que convierte, modifica y hace evolucionar al protagonista. En la serie de *Cuentos dramáticos* (1901) se halla una gran variedad de temas que reflejan el conflicto y la psicología del ser humano ante ciertas tesituras como la desilusión, la sorpresa, la depresión, las obsesiones, la fantasía, etc. Podríamos, por todo

ello, afirmar que doña Emilia es una arqueóloga de las almas infelices, inquietas y obsesivas. La estética finisecular psicológica de nuestra autora se basa en el desarrollo, la evolución y la metamorfosis del mundo interior del protagonista. La mayoría de sus cuentos psicológicos se narran en tercera persona, con una marcada vivacidad sentimental y empática. La autora llega a describir en algunas ocasiones, como en “Infidelidad” (1898) y “Ley natural” (1899) incluso la psicología de los animales. En realidad, la mayor parte de los *Cuentos dramáticos* e incluso de los *Cuentos trágicos* a los que hemos dedicado este trabajo se podrían considerar como cuentos psicológicos, ya que la autora inspirada en el psicologismo de los novelistas rusos y la novela policiaca de los escritores anglosajones, logra con gran habilidad describir momentos altamente ansiosos, horrorosos, depresivos, melancólicos y conflictivos desde el punto de vista psíquico.

En el presente apartado analizaremos los siguientes cuentos psicológicos de doña Emilia que forman parte de la serie *Cuentos dramáticos* (1901): “Sustitución” (1897), “Suerte macabra” (1898), “El décimo” (1896), “Santos Bueno” (1901), “La ventana cerrada” (1901), “Benito de Palermo” (1894), “El ahogado” (1899), “Inspiración” (1900), “Semilla heroica” (1901), “El comadrón” (1900), “La compañía” (1901), “El vino del mar” (1900), “Fuego a bordo” (1885), “La dentadura” (1898), “«La chucha»”<sup>22</sup> (1900), “El molino” (1900), “Infidelidad” (1898) y “Ley natural” (1899).

“Sustitución” (1897) es un relato psicológico narrado en primera persona que cuenta la historia de desesperación profunda por parte de un protagonista anónimo. Una muy buena amiga del protagonista de este episodio, la señora de Lasmarcas, fallece repentinamente en su cama; él se encarga de dar la mala noticia al hermano suyo, don Ambrosio Corchado, que vive lejos y como solterón. Nuestro protagonista emprende el camino hacia donde reside el hermano para avisarle del fallecimiento de la señora de Lasmarcas, la única familiar que tiene este, y para consolarle como puede. A lo largo del viaje, el protagonista no deja de pensar en cómo darle la noticia a don Ambrosio profundizando en el amargo pensamiento e interrogándose sobre el modo en que podría aliviar la pena por la pérdida de aquel señor. Cuando se presenta nuestra protagonista delante del hermano de la fallecida, que está ocupadísimo con las tareas de su finca, le resulta un tanto difícil entrar en el asunto, habida cuenta de que este no presta atención a nada más que a su faena. Al ver que fracasan todos sus intentos para insinuar la funesta noticia, y dado que don Ambrosio Corchado no muestra interés en la conversación que tiene con aquel extranjero que afirma ser el amigo de su hermana, decide lanzarlo de una vez. Sin embargo, este tampoco se interesa demasiado por la

---

<sup>22</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

noticia del fallecimiento de su hermana, limitándose a pronunciar unas frases lacónicas y frías, y sigue entretenido con su trabajo. Además, afirma que ni siquiera podrá estar presente en el funeral, arguyendo las ocupaciones de la finca que tiene que atender y la premura que tiene por acabar dichas tareas.

Ante el estado de indiferencia y frialdad por parte de don Ambrosio, nuestro protagonista se sorprende muchísimo, quedándose estupefacto y desilusionado, sobre todo por su previa actitud sentimental y empática. Mientras el protagonista siente intensamente la pérdida de su amiga, el propio hermano de la difunta se muestra desinteresado e indiferente. Desde entonces, este abandona aquel lugar, consolándose a sí mismo con la idea de que el hermano verdadero ha sido él por sentir tanto su pérdida, y emprende el camino de vuelta para poder estar en el funeral.

“Sustitución” es un cuento psicológico y con un cariz altamente sentimental. El amigo de la difunta sufre una serie de cambios en el estado de ánimo desde que recibe la noticia de la muerte hasta su convicción de ser el verdadero hermano de la fallecida. Todo el proceso que experimenta el narrador se puede describir paso a paso de la siguiente forma: la pérdida de una buena amiga, la aceptación de la muerte y la tarea de lidiar con dar la mala noticia al hermano, el descubrimiento de la indiferencia del hermano, el *shock* del amigo y el hecho de acabar convencido de ser el auténtico hermano de la difunta por el afecto mostrado hacia ella.

El rasgo acentuadamente psicológico de “Sustitución” está conformado o atravesado por dos etapas. La primera se basa en la tristeza ocasionada por la muerte de una amiga del narrador, pero este apenas tiene tiempo de hundirse en el proceso de duelo, porque tiene que emprender el camino para avisar al hermano de la difunta. La segunda etapa está construida sobre la desilusión ante la frialdad y el desinterés del hermano por la pérdida de su hermana; en este sentido, las frases del protagonista resaltan la tristeza y la empatía que siente por el hermano de su amiga:

[M]e entró, a pesar del buen tiempo y del aire puro y vivo, una dolorosa melancolía, una especie de aprensión y de timidez violenta. El corazón se me encogió, pensando en lo que debía participar a don Ambrosio, y en cómo empezaría a hacerle paladear el trago para que sintiese menos su amargor. Me representaba con eficacia lo dramático del momento (Pardo Bazán, 1990, II: 173).

Ya hemos relatado cómo durante el viaje nuestro protagonista no deja de pensar en cómo dar aquella mala noticia al hombre que ha perdido a su única hermana. A través de pensamientos profundos, entresacamos la idea de que se le concede mayor importancia a la fraternidad real, más allá del vínculo sanguíneo. Nos encontramos aquí con un párrafo bien construido y con una

profunda reflexión de índole sentimental. Por otro lado, “Sustitución” se podría considerar como una suerte de pretexto que le sirve a Emilia Pardo Bazán para expresar cómo se siente por no tener una hermana, por ser hija única:

El ser a quien acompañamos desde la cuna; con quien hemos jugado de niños; ser que lleva nuestra sangre; que ha compartido nuestros primeros inocentes goces, nuestros primeros berrinches; que ha sido nuestro confidente, nuestro encubridor, que vio nuestras travesuras y se emocionó con nuestros amoríos infantiles; la mamá pequeña, la amiga natural, la cómplice desinteresada, la defensora (Pardo Bazán, 1990, II: 174).

El narrador se entristece mucho por la muerte de una muy buena amiga y muestra una profunda empatía hacia el hermano de esta; piensa, reflexiona y se hunde en el momento del duelo: “Estos pensamientos exaltaron mi imaginación, me causaron tan indefinible angustia, que al pararse el coche ante el portón de la finca llevaba yo los ojos humedecidos de lágrimas. Dominé mi debilidad” (174). Sin embargo, el encuentro con el hermano de la difunta y su indiferencia ante el hecho desilusionan a nuestro héroe, y esto ocasiona un cambio drástico en su estado psicológico, que se consuela a sí mismo:

Salí de allí en tal estado de exasperación. [...] Otra vez me dominaba una tristeza invencible; me sentía ridículo. [...] De pronto se me ocurrió una idea singular. Mi acceso de sensibilidad compensaba la indiferencia de don Ambrosio. El verdadero «hermano» de la pobre muerta era yo, yo que había sentido el dolor fraternal, yo que me había sustituido, con la voluntad y el sentido, al hermano según la carne (Pardo Bazán, 1990, II: 175).

“Sustitución” es, aparte de un cuento psicológico, un buen exponente de la condición humana. El tema de hermandad no se expresa únicamente en relación con la sangre, sino también y sobre todo con el trato cariñoso. Por ello, “Sustitución” es un cuento humano y sentimental. Baquero Goyanes (1949) ha constatado que “ ‘Sustitución’ es uno de los más logrados cuentos psicológico-morales de la Pardo Bazán” (635). Por su parte, Paredes Núñez (1979) ha explicado el telón de fondo psicológico de algunos cuentos de doña Emilia de la siguiente manera:

Se trata de relatos en los que la acción, el suceso que se narra, queda relegado a un segundo plano en beneficio del estudio de los caracteres y la descripción de los estados anímicos de los personajes. Suponen un primer intento de acercamiento al interior del personaje para escrutar los mecanismos de su espíritu (193).

Tal y como expresa Paredes Núñez (1979), “Sustitución” constituye un cuento psicológico narrado en primera persona que permite al lector adentrarse en el mundo interior del protagonista. El héroe experimenta una lluvia de sentimientos, pero, al final, logra consolarse a sí mismo y al lector.

Entrando ahora en el análisis de “Suerte macabra” (1898), la narración cuenta en tercera persona la historia trágica de don Donato Galíndez, un adicto a los juegos de azar que muere psicológicamente trastornado a resultas de su adicción. Don Donato es pintado como un hombre ordinario que lleva una vida normal y corriente: regenta una droguería en Madrid y le gusta ir al teatro y comer bien. En suma, podría considerarse como una persona feliz y contenta con su existencia terrenal.

El hecho que cambia por completo su situación es su adicción patológica, si se nos permite el pleonasma, a los juegos de azar, pues, aunque a lo largo de muchos años no ha ganado nada, ni siquiera un reintegro, no pierde el ánimo y sigue jugando con cierta convicción de que le tocará el premio algún día. De igual modo, tras una investigación, don Donato descubre que hace mucho tiempo que el Gordo de Navidad no cae en M\*\*\*<sup>23</sup>, lo cual interpreta como una buena oportunidad y en seguida se pone en contacto con un amigo que vive allí para que compre un billete, prometiéndole a este un décimo si le toca el premio. Una vez comprado el billete, nuestro protagonista espera, paciente, el día de la celebración del sorteo.

Después del sorteo, don Donato comprueba asombrado y entusiasmado que, por fin, le ha tocado el premio que promete millones. Loco de alegría, el personaje emprende el camino hacia M\*\*\*, sin perder un segundo, para solicitar el premio. Una vez llega al domicilio de su amigo, encuentra mucha gente en el portal, además de un ataúd encima de los hombros; son las exequias del comprador del billete. Pese a la decisión improcedente, inoportuna y carente de empatía, este decide solicitar en ese momento el billete a la viuda, que llora a lágrima viva por su marido, fallecido súbitamente. Entonces se comienza a examinar toda la casa, pero nadie localiza el billete, sino una nota del recién difunto que sirve como comprobante de la compra del billete, además de la parte que reserva un décimo en caso de que toque la lotería. La viuda se anima con el décimo prometido a su marido y se le ocurre una idea increíble y macabra: el billete podría haber sido enterrado con el cadáver en el bolsillo de su abrigo, por lo que decide emprender la tarea de buscar el décimo.

Dada la complejidad jurídica de la apertura de la tumba, don Donato y la viuda del comprador del billete deciden tomar el camino de la ilegalidad, y lo hacen por creer que, aunque tal

---

<sup>23</sup> Se trata muy posiblemente de la ciudad de Marineda, topónimo que tanto utiliza Emilia Pardo Bazán en sus obras y cuentos para aludir a La Coruña, aunque no hay que olvidar que sería en definitiva una ciudad imaginaria. M\*\*\* es la forma que aparece en *Suerte macabra* (1898), por lo que mantenemos tal forma en nuestro trabajo.

acción entrañe un grave riesgo, resolverá la duda más rápido. Así las cosas, una noche, los dos personajes deciden abrir la tumba, previo pago de una cantidad considerable al sepulturero del cementerio. Aturdido y asustado por el siniestro momento, nuestro protagonista ha de registrar el cadáver y buscar el billete. Pero no hay nada que buscar, dado que el cuerpo está desnudo y en proceso de descomposición y putrefacción. En aquel instante, don Donato se desmaya a causa del miedo y la viuda concluye que es cosa de los ladrones. Entonces ponen una denuncia a la policía, y a partir de aquí se llevan a cabo más investigaciones. Aun así, le es imposible al personaje localizar el billete, así que Hacienda se queda con el premio y este enferma mentalmente, muriendo consumido por la hipocondría, ocasionada por la idea de su maldita fortuna. El hecho de haber ganado la lotería provoca una violenta alteración en la vida del protagonista. Si antes tenía una vida relativamente feliz, después de la pérdida del billete premiado, todo se trastoca sensiblemente.

Podemos afirmar que “Suerte macabra” es uno de los cuentos psicológicos mejor contruidos de Emilia Pardo Bazán, gracias fundamentalmente a su estructura, entretrejida con el antes y el después. Se describe, en primer lugar, a un protagonista que padece una ludopatía severa resultado de su trastorno mental:

Jugador empedernido de lotería, nunca perdió sorteo, y no sólo se arriesgaba él, sino que tomaba parte con amigos y hasta les encomendaba la adquisición de décimos en administraciones que por cualquier motivo juzgaba afortunadas, dentro de las laboriosas combinaciones que realizaba para perseguir y acorralar a la suerte, a quien un día u otro estaba cierto de coger por las alas. [...] Supersticioso y calculista pueril, sucedíale a veces pararse en seco ante el número de una casa o el de un coche simón y correr la Administración a pedir el mismo número (Pardo Bazán, 1990, II: 138).

El comportamiento obsesivo y adictivo de don Donato emite determinadas señales preocupantes desde el comienzo, si bien sus síntomas aparecen velados en un primer momento. Hasta que le toca la lotería y pierde el billete premiado y la búsqueda e investigación para localizar el billete resulta inútil. La escena del cementerio, envuelta en la oscuridad de la noche y el miedo a los difuntos, se construye e hilvana al estilo gótico y horroroso de Edgar Allan Poe:

A don Donato le corría el sudor en frías gotas, desde el cráneo hasta la nuca; sus dientes castañeaban y sus piernas flaqueaban como si fuesen de algodón. Destaparon el nicho; para sacar la caja tuvo el droguero que ayudar, pues pesaba bastante; y cuando se alzó la tapa de cinc, la primera bocanada de putrefacción, el hedor cadavérico dio, más que en las narices, en el alma a don Donato (Pardo Bazán, 1990, II: 140).

Todo el proceso de la búsqueda del billete, el extravío de este y la previa condición obsesiva de don Donato inducen en él otras enfermedades como la ictericia y la hipocondría, que allanan el

camino para su triste final. Merece la pena destacar, por último, la elección del nombre del personaje por parte de Pardo Bazán: *Donato* proviene del étimo latino *donātus*, que significa ‘donado’, ‘dado’. Con ello Pardo Bazán logra dar credibilidad y alma a su personaje, relacionándolo principalmente con el eje temático del cuento: un billete premiado.

Otra historia contada en primera persona acerca de la lotería y un décimo perdido aparece en “El décimo” (1896), donde una pobre lotera madrileña de catorce años vende el billete navideño a un señor rico en la salida de una cafetería durante la madrugada, asegurándole al hombre el premio por el hecho de que, según ella, el número del billete (1420) corresponde a los datos de su cumpleaños y edad, lo que supuestamente fundamenta la idea de que es el billete que será premiado. Entonces, el señor promete a la niña la mitad del premio en caso de resultar ganador de la lotería. La lotera, muy segura de sí misma, pide al señor la dirección de su domicilio para solicitar su parte cuando tenga lugar el sorteo. El señor comunica a la mujer su lugar de residencia, recoge el billete y con posterioridad se olvida de aquel episodio insignificante. Unos días después tiene lugar el sorteo, y, tal como había previsto la joven, el Gordo de Navidad corresponde al número 1420. Sin embargo, el personaje no encuentra el décimo por ningún sitio. Entretanto, la lotera aparece en el portal, exultante por haber acertado en su pronóstico y para reclamar su parte. Él lamenta profundamente el extravío del billete y, además, el hecho de faltar a su palabra. No obstante, aunque ella se desilusiona, acepta, impotente y sin queja alguna, el triste desenlace. En cambio, el señor ofrece a la joven el amparo, la educación y una vida en su casa con el fin de recompensar la confianza de esta. Al final llega a casarse con la lotera y ambos disfrutan de una vida plena.

En “El décimo” se retoma el tema de la lotería y la pérdida del billete premiado. En cambio, en “Suerte macabra” se describen con más serenidad las consecuencias por el extravío del billete. El elemento psicológico descansa sobre la honradez del protagonista, que se siente culpable por el extravío, además de obligado a acoger a la lotera para darle amparo y cariño en recompensa por los millones de pesetas que prometía el billete premiado. Así se resume el hilo de los acontecimientos:

Eran muchos miles de duros lo que representaban aquellos benditos guarismos, y un deslumbramiento me asaltó al levantarme, mientras mis piernas flaqueaban y un sudor ligero enfriaba mis sienes. [...] Al punto deseé sentir en los dedos el contacto del mágico papelito. [...] Nada y nada; estoy solo con la fiebre de mis manos, las sequedad de mi amarga boca y la rabia de mi corazón (Pardo Bazán, 1990, II: 165).

El señorito que ha perdido el billete premiado ya era relativamente rico, así que lo más importante para él en ese momento es haber visto dañada su imagen de honradez. Sin embargo, como hemos dicho, la lotera no protesta, ni exige más explicación, y se consuela a sí misma

aceptando la situación desagradable para ambos. Ante esto, el protagonista se siente más responsable por la tristeza de la joven y afirma: “Mi remordimiento y la convicción de mi grave responsabilidad pesaba sobre mí de tal suerte, que la traje a casa, la amparé, la eduqué y por último me casé con ella” (Pardo Bazán, 1990, II: 166).

La razonable actitud que muestran los dos ante un hecho tan frustrante se acompaña de una acción ejemplar. En contraste con el estado maníaco-obsesivo de don Donato en “Suerte macabra”, en “El décimo”, tanto el comprador como la lotera se toman el extravío del billete de la manera más natural posible. En ello juega un papel importante el hecho de que ni la lotera ni el cliente manifiestan unas expectativas exageradas, como, por el contrario, sí exhibe don Donato. Por ello, la relativa desesperación no causa graves problemas ni en el comprador ni en la lotera.

En cualquier caso, el tema de la lotería destaca en los dos cuentos. En este sentido, Baquero Goyanes (1949), quien incluye “Suerte macabra” y “El décimo” dentro de la categoría de “Cuentos con objetos como protagonistas”, resalta el elemento del billete como un objeto necesario para la construcción de la historia. La desaparición del décimo constituye en ambos cuentos la base de los acontecimientos y el desenlace de la narración dentro de la relación causa-efecto. Otro detalle que subraya Baquero Goyanes (1949) sobre dichos relatos es que sirven de inspiración para otras creaciones literarias. Por ejemplo, “Suerte macabra” inspira a José M. Sánchez Silva en su obra titulada *Un traje negro a rayas*, y *El décimo* a Francisco Serrano Anguita en *Todo Madrid: una comedia en tres actos*.

A propósito de la narración intitolada “Santos Bueno” (1901), se trata de un cuento psicológico narrado en tercera persona en el que sentimientos humanos como la confianza y la vergüenza desempeñan un papel significativo en relación con el comportamiento de las personas. Es la historia del aislamiento social de una persona, Santos Bueno, que da lugar al aislamiento de este respecto a su círculo de amigos. Uno de sus amigos, que percibe su prolongada ausencia, decide visitarle en su casa para ver si se encuentra bien de salud. Su amigo, al ver que no tiene ningún problema, llega a preguntarle el motivo de su vida apartada, dado que antes no solía ser así, y Santos Bueno responde que no vive encerrado, sino que sale a dar paseos a escondidas por su propia voluntad y afirma estar muy a gusto con su nuevo modo de vida. Tal explicación no convence al amigo, y además despierta más curiosidad en él. La realidad es que Santos Bueno es un burgués moderado que quiere construirse una casa rural con el dinero adquirido a través de la venta de una serie de bienes. En esta ocasión, el amigo pregunta, como si lo hubiera adivinado, por este proyecto con el que soñaba Santos Bueno desde hacía mucho tiempo. Es entonces cuando Santos

confiesa su secreto: no puede construir esa casa con que tanto soñaba porque ha prestado una determinada suma de dinero a una persona, sin ninguna garantía ni aval; a alguien cuya única posesión es su apellido y su fama, con los que promete pagar con intereses. Al final el deudor se niega a devolver los intereses con los que se compromete; tampoco pretende devolver el capital principal. Santos Bueno recibe la respuesta negativa por parte de su deudor en un casual encuentro casual, pasados siete meses respecto al cumplimiento del plazo. A partir de entonces, Santos Bueno prefiere no salir a la calle para no volver a toparse con su deudor. La vergüenza que siente Santos Bueno provoca que se enclaustre en casa, y la situación deviene para él una auténtica tragedia.

“Santos Bueno” merece una especial atención por la significativa relación entre el título y el propio cuento. Santos es un hombre compasivo que no rechaza la petición de una persona que le solicita un préstamo, y que no protesta cuando su deudor se niega a devolverle la cantidad prestada. Empero, este hecho provoca en Santos Bueno tal estado de retraimiento, tristeza y depresión que acaba en un severo aislamiento social bajo la forma de encierro casero. Pese a que el amigo que va a buscar a Santos Bueno describe así su estado de ánimo: “escondarse se llama esa figura”, Santos Bueno lo achaca a “tonterías” de su carácter:

Son tonterías de mi carácter... ¡Rarezas...! Es que, hace algún tiempo, me encontré en la calle a mi deudor y le pedí..., vamos, con muy buenos modos..., que empezase a amortizar... lo que pudiese..., nada más que lo que pudiese... Y me contestó de una manera...; en fin, que me negó lo prometido, y casi, casi, me negó la deuda misma... Y desde entonces no salgo a la calle..., porque si me lo encuentro, me dará vergüenza y tendré que hacer como si no le viese. Sí, vergüenza... Porque es fea su acción, ¿verdad? (Pardo Bazán, 1990, II: 172).

El párrafo anterior pone de relieve el hecho de que, mediante asuntos aparentemente insignificantes e imprevistos, Pardo Bazán logra crear una historia notablemente psicológica, sin faltar en ella elementos vinculados a la dimensión más humana del protagonista. Santos Bueno es un hombre muy bueno e, incluso, un santo que no puede reclamar lo suyo y que evita encuentros violentos y vergonzosos, zanjando la cuestión mediante una suerte de *ostracismo* autoimpuesto. Baquero Goyanes (1949) afirma también que “ 'Santos Bueno' es el nombre de un infeliz que no se atreve a reclamar una suma que le deben, ante el temor de herir la susceptibilidad del deudor, cuya presencia llega a evitar para impedirle violencias” (480).

Acerca de otro de los cuentos, “La ventana cerrada” (1901), cabe decir para comenzar que narra en primera persona el sentimiento más universal de cuantos existen: el amor. Pepe Olivar es un estudiante de la Facultad de Medicina en Madrid que manifiesta una profunda pasión por la

literatura. En sus momentos libres o de descanso suele salir al balcón de su cuarto, con vistas al paisaje de un palacio ubicado junto a un jardín. De tanto ver y observar el jardín y el palacio, Pepe descubre que una de las ventanas de la mansión está cerrada continuamente. Dicha ventana no tarda en convertirse en un gran misterio por descifrar por parte de nuestro protagonista.

El joven estudiante emprende una tarea detectivesca, tratando de buscar información sobre el propietario, su familia, así como sobre el motivo por lo que tienen cerrada aquella ventana. Sin embargo, no consigue arrojar luz sobre el inquietante misterio; solo recopila versiones muy heterogéneas y, en ocasiones, contradictorias entre sí. Según lo recabado, el propietario del palacio es un magnate que ejerce labores diplomáticas en el extranjero desde hace muchos años; respecto a su familia, Pepe reúne únicamente historias no contrastadas. Por ello, este empieza a pasar días y noches observando la ventana cerrada con vistas a encontrar el secreto guardado detrás de las cortinas. Dado que no se abre nunca la ventana, Pepe Olivar solamente consigue ver pasar la silueta de una dama cuando se encienden las luces. A partir de entonces el estudiante empieza a obsesionarse y a transportarse mentalmente a un mundo irreal, ficticio: se convence del cautiverio de la dama, se enamora de su silueta y se dedica a buscar en su cabeza mil maneras para salvarla del palacio. Incluso llega a suponer que aquella dama oculta es su destino. Una mañana, nuestro protagonista observa que todas las ventanas del palacio están abiertas (incluida la ventana que con anterioridad siempre se encontraba cerrada) y que el lugar está vacío, sin ningún ocupante en su interior. Según informa el portero, los propietarios del palacio se han mudado a Berlín la noche anterior. Así que Pepe Olivar se desilusiona y logra descifrar el secreto de dicha ventana: la dama, aquella silueta misteriosa, es una inglesa y esposa del señor que sufre una enfermedad cutánea para la cual se desaconseja recibir luz solar.

El caso netamente psicológico retratado en “La ventana cerrada” refleja el mundo interior de un joven estudiante obsesionado con la ventana cerrada de un palacio y enamorado de una mujer imaginaria. Pepe se mueve mediante fantasías, sueños e ilusiones. El propio joven vincula el dramatismo de la situación con su condición inexperta en los asuntos del amor y su afición profunda por la literatura. Tal como relata él mismo, una curiosidad profunda inunda su mundo juvenil, inexperto y excitado.

-Si alguna febril curiosidad he padecido en mi vida [...]; si me convencí prácticamente de que por la curiosidad se puede llegar a la pasión, fue debido al enigma de una ventana cerrada siempre, y detrás de la cual supuse que vivía, o más bien que moría, una mujer a quien no conseguí ver nunca... ¡Nunca! (Pardo Bazán, 1990, II: 143-144).

Pepe Olivar experimenta un amor ficticio pero enérgico que no cesa ante la incógnita de la figura amada y su existencia. El amor a ciegas deteriora la percepción de la realidad del personaje lo que le conduce a un mundo imaginario donde residen la dama de la ventana cerrada y él mismo. La pasión, el delirio y el amor acentúan la carga psicológica de “La ventana cerrada”. Careciendo de trozos de realidad, la mente del joven estudiante, como hemos visto, no tarda en inventar una historia acerca de la figura femenina que se esconde tras las cortinas:

Noches enteras me pasé fantaseando la ventana cerrada que guardaba, a mi parecer, la clave de mi destino. Con el corazón palpitante espiaba la aparición de la mujer que alguna vez, fatalmente entreabrirla y pagaría mis miradas con una sola, resumen de la dicha... [...]

¡Los planes que forjé! ¡Los delirios que se me ocurrieron! ¿Por qué secuestraban a aquella mujer celestial? [...] Sólo que del pensamiento al hecho... A pesar de mi fiebre amorosa y heroica [...] mis propósitos se desvaneciesen como el humo (Pardo Bazán, 1990, II: 145-146).

Pardo Bazán utiliza la metáfora de la ventana cerrada como un instrumento que enfatiza el psicologismo del relato. El amor y el desamor narrados en “La ventana cerrada” son la consecuencia de una mente que genera fantasías y sueños de situaciones jamás vividas. Sin embargo, no se trata tanto de una mente perturbada psicológicamente como soñadora, romántica y joven.

Otro caso psicológico urdido con un telón de fondo amoroso es *Benito de Palermo* (1894), que narra en tercera persona la salvación de un marqués gracias a su sirviente y la curiosa relación creada entre el amo y su criado negro. El marqués de Bahama, defensor feroz del sistema de esclavitud, siempre tiene una compañía única y permanente a lo largo de muchos años, el que nace en la casa de sus padres: Benito de Palermo. El sirviente recibe un trato especial por parte de su amo a resultas de haberle salvado la vida. Este siempre le acompaña, se encuentra al lado de su amo, se sienta a la mesa con su señor, come y bebe con él. Pese a que el marqués de Bahama, un aristócrata, defiende la esclavitud, el privilegio de Benito de Palermo alude a una historia remota: en un viaje a Atenas, Grecia Benito de Palermo salva su vida, pero no de un modo intencional, sino casual.

En un viaje previo, el marqués se enamora en Florencia (Italia) de una inglesa llamada Eva, con la que pierde el contacto de modo inesperado. Empero, vuelve a verla en otra ocasión, por azar, en la embajada inglesa en Atenas. Desde entonces, el marqués empieza a acompañarla a todos los eventos con el fin de conquistar su corazón. Entre tanto, los ingleses proyectan una excursión a la

llanura de Maratón, en poder de los bandoleros. El marqués advierte a los ingleses sobre el peligro que corre la expedición, pero le hacen caso omiso. Eva parece igualmente muy interesada en ello, así que el marqués decide acompañarla.

La noche antes de la excursión, el marqués ordena a Benito de Palermo preparar todo lo necesario para el viaje, y le da las llaves y el permiso para despertarle a primera hora de la mañana. Benito de Palermo es conocido por su adicción al alcohol y se emborracha durante toda la noche. Cuando se despierta el marqués, encuentra a Benito de Palermo muy dormido por la resaca, delante de su puerta; ya es muy tarde para alcanzar a los excursionistas. El marqués de Bahama decide en seguida reunirse con los excursionistas y con Eva. Mientras busca un guía, llegan noticias de las crueldades y barbaridades del grupo de bandoleros que ataca a los excursionistas. El marqués no tarda en darse cuenta de que se ha librado de tales torturas y de una muerte tan cruel gracias a la borrachera de Benito, por lo que llega a perdonarle. Además, a Benito de Palermo no solamente le debe su vida, sino también los momentos dulces que pasa con Eva aquella mañana, ya que ella tampoco sale de excursión, pues no le gusta su traje. Desde ese momento, al protagonista se le permite beber cuanto y cuando quiera, aprovechándose de una compañía extraordinaria junto a su amo. El marqués de Bahama debe su vida y salvación a su sirviente, Benito de Palermo, del que ya hemos relatado su problema con la bebida. La única vez en que el marqués le deja en libertad, Benito se emborracha y, así, sin ser consciente de ello, consigue salvar la vida de su amo. “[P]ues de eso me libré yo por estar Benito borracho perdido —afirmó el marqués [...]. Desde entonces le dejo beber lo que quiera... y el amo aquí es él” (Pardo Bazán, 1990, II: 154). De este modo, se produce una suerte de trasposición de roles: el antiguo siervo pasa a ser amo, y el que antes era amo se convierte ahora en siervo.

“El ahogado” (1899) es otro cuento psicológico pardobazaniano narrado en tercera persona que oscila entre la vida y la muerte, ya que versa sobre el suicidio. Tras una etapa prolongada de crisis melancólicas y de hipocondría y ansiedad (cuyas causas no se explican en el relato), Tristán decide que va a suicidarse. El protagonista empieza a buscar el modo de acabar con su vida. Le preocupa, además, el momento posterior a su suicidio. Se imagina en ese momento a sus amigos, familiares y sirvientes haciendo comentarios a propósito de su desgraciada y fatídica muerte. A partir de ese momento, Tristán emprende la desesperada búsqueda de la forma más natural posible de poner fin a su vida. Así, planea un suicidio que parezca una fuga y que no permita a nadie encontrar el cadáver. Para ello, elige el antiguo solar de su familia. Se dirige al castillo ubicado a orillas del mar para precisar los detalles de su plan suicida: primero, morirá de una forma menos

trágica; segundo, podrá dar la sensación de que se ha ahogado. Con ese propósito empieza a bajar a la playa todos los días, con el fin de estudiar los diversos puntos de su plan.

Un día, cuando hace muy mal tiempo, Tristán decide bajar a la playa para cometer el suicidio. Pero, al llegar al lugar para sumergirse en el profundo mar y decir adiós a este mundo, observa un cuerpo flotando en la superficie del mar. Sin tiempo para comprender lo que está sucediendo, una gran ola arrastra el cuerpo hacia la arena. Nuestro protagonista se acerca al ahogado para comprobar si está vivo. Entretanto, no deja de pensar en su plan de ahogamiento. Al ver que el hombre sigue vivo aún, le practica los primeros auxilios allí mismo y después se lo lleva a su casa. Cuando llegan al domicilio, este se vuelve a esforzar al máximo practicándole nuevamente la respiración artificial, salvando así la vida del hombre. Pero Tristán logra salvar a alguien más: a sí mismo, pues ya no volverá jamás a pensar en suicidarse.

Es sabido que las ideaciones suicidas y su ejecución responden muchas veces, además de a problemas físicos o neurológicos, a situaciones de gran desorden mental, a un trastorno psíquico o a la desesperación insuperable. En “El ahogado” se describe una situación parecida de un personaje, Tristán, que sufre por la falta de interés vital, síntoma de una posible desesperación, un estado de ánimo de agobio vital, etc. Aun así, no se cuenta por qué este determina que va a suicidarse, convencido a sí mismo de la pérdida del sentido de la vida y la prevalencia de la muerte sobre la vida. Doña Emilia nos presenta a un personaje rico y burgués, en plena juventud, cansado de la vida y muy decidido a morir. Ello deja al lector con una gran incertidumbre, pues no conoce los motivos reales del plan de suicidio del protagonista.

La dimensión psicológica de “El ahogado” sobresale en todos los momentos de la narración. Se trata de un estado de melancolía y depresión que conduce al protagonista al suicidio. Emilia Pardo Bazán bautiza a su protagonista con el nombre de Tristán, que alude a tristeza y melancolía, cuyas señales aparecen desde las primeras líneas.

Atacado de hipocondría y roído de tedio; cansado del mundo, de los hombres, de las mujeres y hasta de los caballos; agotados los nervios y vacía el alma, Tristán decidió morir. ¡Bueno fuera quedarse, porque sí, en un mundo tan patoso y de tan poca lacha; un mundo en que los goces se resuelven en bostezos, y en desencantos las ilusiones! Acabar de una vez; dormir un sueño que no tuviese el contrapeso del despertar probable. Y Tristán, resuelto ya a la acción, empezó a pensar en el «modo» (Pardo Bazán, 1990, II: 185).

A pesar de su profunda tristeza y melancolía, como hemos dicho, a Tristán le preocupa sobremanera el modo en que se va a suicidar y la escena posterior, algo que, sin duda, puede

parecer una preocupación inútil a ojos de muchos. Sin embargo, nuestro personaje discurre mucho acerca de la naturalidad y la soledad de su suicidio:

«Morir, sí; pero sin dar espectáculo; irse de la vida como quien se retira de un salón, discretamente.» Maduro el propósito, Tristán discurre que el lugar más oportuno de ponerlo por obra era un viejo castillo que poseía a orillas del mar (Pardo Bazán, 1990, II: 185).

El mundo interior de Tristán se retrata con detalle a través de sus pensamientos y monólogos internos: “«Crearán que mi fuga tiene cómplice...», se dijo a sí propio, con irónica tristeza, el futuro suicida” (185). Una vez urdido el plan, todo parece alimentar su melancolía y justificar su ideación suicida. Por ejemplo, el castillo, donde piensa realizar el proyecto, cuya naturaleza —las montañas, los árboles, la playa y el mar, etc.— contribuye a reforzar la tendencia suicida del personaje gracias a los aspectos melancólicos, tristes y oscuros del paisaje. Cuando decide poner en marcha el plan, encuentra a otro ahogado en la playa y reflexiona: “«¡Cuánto habrá luchado éste -pensó- para evitar lo que yo busco a todo trance!»” (186). Los esfuerzos de Tristán dan sus frutos y el ahogado es salvado: “a estas horas, Tristán no se ha suicidado, ni es de creer que piense en suicidarse” (187).

El suicidio es la prueba del desorden psicológico que sufre Tristán. Paredes Núñez (1979) ha señalado el momento exacto en que Tristán cambia de opinión: “el valor de la vida que sólo se aprecia cuando se ve la muerte, es el tema que desarrolla “El ahogado”, a través de las impresiones del protagonista, que desiste de suicidarse al salvar a un hombre que se ahogaba” (194). Por otro lado, Baquero Goyanes (1949), amén de subrayar el mismo punto cuando Tristán halla un cadáver en la playa, constata que hay ciertas semejanzas entre “El ahogado” de Emilia Pardo Bazán<sup>24</sup>, “El suicidio de Juan” de Fernanflor y “Viruela loca” de José de Roura.

En “El ahogado” un hombre, al no encontrar sabor a la vida y cansado de todo, decide suicidarse arrojándose al mar. Al ir a hacerlo, observa cómo el mar arroja a tierra el cuerpo de un ahogado. Hay en él un soplo de vida, y gracias a sus esfuerzos logra salvarlo haciéndole la respiración artificial. Ese doble contacto con la muerte y con la vida disuade al protagonista de sus propósitos de suicidio (635-636).

Domènech Montagut (2000) revela la importancia del ambiente y el estado de ánimo de los personajes con tendencia a padecer patologías mentales: “Sin embargo, de forma coherente con los hábitos y costumbres de los sectores sociales que la autora refleja en sus novelas, sus casos de trastornos psíquicos aparecen siempre descritos en el entorno cotidiano de los personajes” (34).

---

<sup>24</sup> Véase también *La piedra angular* (1891), obra de la autora que trata del suicidio en el mar de un verdugo.

Aunque Domènech Montagut se ha centrado más bien en las novelas de nuestra autora, es imprescindible tener en cuenta factores como el ánimo, el ambiente, los hábitos, etc., que llevan a Tristán a tomar la decisión de quitarse su propia vida. Aparte de sus características psicológicas y sentimentales, “El ahogado” constituye un modelo de drama personal, porque, apreciando el cambio de opinión en la conducta suicida del personaje, se describe una serie de planes pensados intencionadamente y ejecutados con precisión calculando el tiempo, el modo y el espacio. Su drama personal consiste en que pese a toda la labor y el esfuerzo para alcanzar la muerte con que tanto ha soñado, el personaje encuentra en otra persona lo fácil y lo trágico que es en verdad el suicidio. La moraleja de “El ahogado” es clara: soñar y vivir lo soñado no siempre es lo mismo, tal como se ha visto en este caso; Tristán se horroriza al ver a una persona muriendo ahogada (algo que planeaba para sí mismo), intenta salvarla y borra la ideación suicida de su cabeza para siempre.

En otro cuento pardobazaniano, “Inspiración” (1900), se describe en tercera persona la crisis existencial y profesional de un pintor, Aurelio Rogel, que sufre de falta de inspiración y agotamiento. El pintor melancólico se encuentra atrapado en un círculo vicioso que no le permite salir de las formas tradicionales y de las reglas académicas, lo que hace que sus obras no resulten originales artísticamente. Aquella mañana, en su taller, Aurelio se halla profundamente ensimismado y hundido en su desesperación artística, delante del lienzo blanco y espera al modelo con el que se ha citado. Sin embargo, tampoco cree que le vaya a inspirar demasiado e intenta dibujar algo que tiene en mente, sin estar presente el modelo. Pero al poco rato descubre lo difícil que es, así que decide no trabajar y cancelar su cita. Mientras Aurelio lucha internamente contra todas estas ideas, aparece una joven de quince años para avisarle de que el modelo, que es su tío, no puede ir porque está enfermo. Por un lado, la muchacha cuenta la patología de su tío y la miserable vida que llevan ambos, pero, por otro lado, se pone a observar cuidadosamente el taller del pintor, lleno de cuadros. Cuando la niña se detiene en un cuadro que retrata el cuerpo desnudo de una mujer, Aurelio se inspira en la forma en que la adolescente mira tal cuadro, algo que revela su belleza, timidez e inocencia. Al instante, el artista decide retratar la timidez y la desnudez de la chica, titulado el cuadro como *Pudor*, con el que ganará el primer éxito de su carrera, una segunda medalla. Hay que decir que el cuento empieza con un aspecto apacible y alegre del taller que se contrapone al estado melancólico y cansado del artista:

El taller a aquella hora, las once de la mañana, tenía aspecto alegre y hasta cierta paz doméstica: limpio aún, barrido, no manchado por las colillas y los fósforos, [...] con la alegre luz solar que entraba por el gran medio punto, acariciaba los muebles y arrancaba reflejos a los herrajes del bargueño. (Pardo Bazán, 1990, II: 180).

En contraste con el aspecto del taller, “luchaba, desesperadamente, Aurelio Rogel instalado ante el caballete y el lienzo limpio, con una de esas crisis de desaliento que asaltan al artista” (180). La melancolía artística de Aurelio se debe, como hemos dicho, a la falta de inspiración. Ello le conduce a más desesperación, lo cual, a su vez, provoca que decida no trabajar aquel día. Cuando llega el modelo, abre la puerta con “un estremecimiento de repugnancia invencible”. Sin embargo, con la apariencia de aquella niña, “Aurelio se regocijó. ¡Quizá estaba allí la inspiración de la obra maestra!” (182). Y es que “[l]a proporción del cuerpo, la redondez del talle, la elegancia del busto, la gracia de la cabeza, todo prometía un modelo delicioso, de los que no se encuentran ni pagados” (182). En suma, Pardo Bazán permite en este cuento pasar de un sentimiento negativo y agotador a otro positivo y prometedor. El aspecto psicológico de “Inspiración” está bien desarrollado, habida cuenta de que no solo se describe el ánimo del artista, sino también los elementos que tienen que ver con el taller; algo, sin duda alguna, que constituye la composición más importante en la construcción psicológica del cuento.

El empleo de las artes literarias de doña Emilia en su narrativa —sobre todo la pintura— contribuye a enriquecer la descripción del ambiente, el estado anímico de los personajes y el confuso mundo interior de los artistas<sup>25</sup>.

En “Semilla heroica” (1901) se describe en tercera persona la construcción del heroísmo y los ideales nacionales que moldean el alma de un joven llamado *Cominiyo*<sup>26</sup>, cuya aspiración se basa en llegar a ser picador y dirigir corridas de toro. El anhelo del niño no representa solamente su propio ideal, sino el de toda una sociedad. El final cruel de este cuento se relaciona con dicha construcción de la figura heroica, criticándose en “Semilla heroica”. La tauromaquia y las corridas de toros conforman el eje del relato. “Semilla heroica” cuenta la trágica muerte de un niño de quince años que es conocido por el pseudónimo de *Cominiyo*. Se trata de un joven que tiene grandes aspiraciones de llegar a ser picador algún día y al que se conoce por el gran entusiasmo, el talento y el coraje que muestra siempre en la plaza de toros. *Cominiyo* tiene un oficio relativamente secundario respecto de otros, toreros inclusive. Desea y sueña con representar el papel principal y brillar con su traje dorado en la plaza de toros en primera fila, en vez de salir al final detrás de los caballos, que es, en realidad, el trabajo que desempeña en ese momento.

---

<sup>25</sup> En este sentido, la obra de Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)* (2002), si bien versa sobre las novelas de la gallega, nos ofrece una perspectiva más amplia a propósito de la relación entre nuestra autora y las artes.

<sup>26</sup> Mantenemos en este caso la forma en cursiva del apodo del personaje, utilizado por Emilia Pardo Bazán en la publicación original.

Un día, cuando menos lo esperaba, llega el gran momento para *Cominiyo*. En la cuarta corrida, un imponente morlaco ataca al picador y le deja herido gravemente. En aquel momento aparece el joven protagonista con el fin de distraer al toro y, de esa manera, salvar al torero. Muestra una gran valentía y coraje en la plaza enfrentándose al toro, pero fatídicamente se resbala y, tras pisar la sangre acumulada en la arena, cae al suelo. El toro le embiste inmediatamente, ocasionándole una grave herida en la espalda que resulta mortal de necesidad para el joven aspirante a torero. Fallece después de ocho días, sin poder cumplir su sueño de convertirse en estrella de la tauromaquia.

El ideal cultivado en el alma del joven produce tal efecto que en el lecho de muerte este desgraciado sueña con ser picador: “Me he portado como los hombres. Digasté: ¿seré picador?” (Pardo Bazán, 1990, II: 112). En su muerte tras una prolongada agonía no deja de ser un “hombre” al que se le carga con otro ideal, a pesar de su edad escolar. El médico que atiende el caso critica severamente el heroísmo y la construcción del ideal nacional sobre la muerte de la siguiente manera: “El embrión de héroe cuya sencilla historia contaré estuvo al diapasón de ciertos sentimientos arraigados en nuestra raza. Lo que le causó esa efervescencia que hace despreciar la muerte, fue «algo» que embriaga siempre al pueblo español” (111).

González Herrán (2003) pone de relieve lo escasamente tratado que está el tema de la tauromaquia en la narrativa breve de nuestra autora. Si bien abundan en la producción literaria de la coruñesa aspectos tales como la realidad social española y sus características culturales, apenas encontramos nada sobre la llamada “fiesta nacional” (ya en ese momento con fama nacional e internacional), exceptuando unos pocos cuentos como “Semilla heroica”. A este respecto, Baquero Goyanes (1949) constata que “el tema de la fiesta de toros era ya trágico de por sí, y no necesitaba de complicación argumental (Recuérdense “Semilla heroica” de la Pardo Bazán y “Fiesta nacional” de Pedro Balgañón)”, agregando que “de un naturalismo zolesco es “Semilla heroica”, sangrienta descripción de la muerte de un muchacho aspirante a picador” (675-664). Herrero Figueroa (2007), por su parte, ha estudiado la tauromaquia en Pardo Bazán y ha llegado a la conclusión de que la escritora no podría ser descrita como “antitaurina”, refiriendo además que “en principio Pardo Bazán sintió afición por los toros, por la fiesta nacional que, como declara, no sólo no le desagradaba sino que la «entretenía»” (369). Asimismo, la propia Pardo Bazán hace referencia en distintas ocasiones al asunto de la tauromaquia en sus artículos recogidos en *La vida contemporánea (1896-1915)*. Aunque doña Emilia llegó a mostrar ciertas simpatías hacia las corridas de toros, posteriormente no cesó de criticarlas. Por ejemplo, en “Semilla heroica” no

aprueba la conducta casi “loca” de la gente: “[...] despertóse en H\*\*\*\*<sup>27</sup>, más que entusiasmo, delirio. No se habló de otra cosa desde un mes antes” (Pardo Bazán, 1990, II: 111). Como advierte Herrero Figueroa (2007), nuestra autora “denuncia un público ineducado, insensibilizado y grosero que convertía su afición taurina en única preocupación vital” (369-370). El núcleo crítico del cuento, a nuestro entender, gira en torno al heroísmo idealizado en la sociedad. Se comenta que el desprecio a la muerte, dentro del concepto de heroicidad, siempre ha sido apreciado y apoyado en la sociedad española; sin embargo, al final nadie se acuerda de los héroes. El heroísmo durará lo que dure su vida porque cuando muere el héroe, fenece también la heroicidad.

Veamos ahora otro de los relatos de la coruñesa: “El comadrón” (1900). Esta narración constituye un cuento psicológico y misterioso, narrado en tercera persona, que cuenta la historia de un profesional que salva a una criatura recién nacida y a la que posteriormente mata. Una noche muy fría de invierno, el comadrón se retira a descansar, pensando que nadie le llamará a esas horas por un alumbramiento, pero aparecen dos personas para avisarle de que una mujer embarazada está a punto de parir y necesitan su ayuda. El comadrón se levanta, se prepara, lamentándose de su profesión, y, movido por la llamada del deber, se pone en camino. Por el camino, el protagonista formula una serie de preguntas sobre el estado de la paciente y la distancia del trayecto, pero recibe respuestas cortantes y frías que priorizan salvar la vida del bebé. Sin embargo, el comadrón desea intentar salvar a la madre. Al cabo de un largo viaje, llegan a un castillo donde se encuentra la mujer embarazada, pero ya está muerta. El cliente ordena al comadrón salvar a la criatura y este, con una gran aflicción por tener que desahuciar un cuerpo tan bello, trata de salvarle la vida al bebé. El señor, por su parte, advierte al comadrón de que aquel niño será “una verdad” y detalla otros puntos que causan extrañeza al profesional. Dado el caso y la inexplicable actitud del cliente, que es supuestamente el padre del niño, el comadrón se pone manos a la obra y es capaz de salvar a la criatura. Sin embargo, el bebé recién nacido es una niña horriblemente deforme. Al presentarla a su padre, este no la acepta y transfiere al comadrón la responsabilidad por el cuidado de la recién nacida.

El comadrón, obligado a recoger a la niña huérfana de madre (y abandonada por su padre al nacer), se pone en marcha hacia su casa. A lo largo del camino de vuelta no deja de pensar qué puede hacer con la nueva carga inesperada, y tampoco para de reflexionar respecto al caso tan peculiar que acaba de atender desde el comienzo hasta el final. Mientras tanto, la niña duerme tranquilamente y, cuando el comadrón se detiene para ver cómo anda la recién nacida, descubre con

---

<sup>27</sup> Mantenemos la forma original del topónimo tal y como aparece en el cuento.

asombro que la pequeña tiene cuatro dientes. En aquel momento la niña muerde el dedo del comadrón y se pone a llorar a gritos. El profesional se enfada considerablemente y, por no saber cómo calmar a la criatura, tapa la boca del bebé con la mano hasta que se queda bien callada. La consecuencia de ese acto será terrible porque provoca la muerte del bebé por anoxia. Al atravesar el río, sin vacilar ni un segundo, el comadrón se deshace del cadáver arrojándolo a la corriente.

La escena del parto descrita en “El comadrón” nos recuerda a la de Nucha en *Los pazos de Ulloa* (1886). La señora Ulloa da a luz una niña después de un largo y difícil trance, tal y como ocurre en “El comadrón”. En ambos partos atienden dos hombres: uno es el comadrón; otro, el médico (ambos ejercen la carrera profesionalmente). En los dos casos nacen dos niñas no aceptadas por sus padres. Con respecto a las madres, una de las ellas muere en el parto; la otra, Nucha, fallece más tarde como consecuencia de los problemas psicológicos que sufre. “El comadrón” se inicia con un monólogo interior del comadrón, quien piensa echarse en la cama, descansar, y espera no tener que trabajar aquella noche tan fría. No obstante, como ya hemos relatado, aparecen dos personas que piden ayuda para una mujer parturienta:

-Hoy me dejarán en paz. Dormiré sosegado hasta las nueve. ¿A qué loca se le va a ocurrir dar a luz con este tiempo tan fatal? [...] ¡Vamos, milagro que un día le permitiesen vivir tranquilo! Y de seguro el lance ocurriría en el campo, lejos; habría que pisar barro y marcar niebla... A ver, medidas de abrigo, botas fuertes... ¡Condenada especie humana, y qué manía de no acabarse, qué tenacidad en reproducirse! (Pardo Bazán, 1990, II: 157).

El comadrón se entera de la misteriosa situación al ver a una mujer embarazada y tumbada, sin vida, en la cama. Por un lado, siente miedo y una profunda compasión por la madre y su criatura; por otro lado, el padre define a su bebé como “una verdad” que está a punto de desvelarse.

-El comadrón vaciló; el frío del instrumento que empuñaba se comunicaba a sus venas y a sus huesos. Castañeteaban sus dientes; temblaba de cobardía y de egoísmo. «¡Una verdad!» [...] ¿Y quién le había de agradecer que cooperase al feliz nacimiento de una verdad? ¿Qué mayor delito para su mujer, sus amigos, su pueblo, su nación tal vez? ¿Qué crimen se paga tan caro? (Pardo Bazán, 1990, II: 158).

El padre de la recién nacida la llama “una verdad” en un sentido irónico y satírico, y, como ya hemos referido, no quiere aceptarla, pero sin llegar a dar explicaciones al comadrón.

Cuando las verdades nacen, horrorizan a los que las contemplan. Hasta que las abrigamos en nuestro pecho; hasta que les damos el calor de nuestra vida y el jugo de nuestra sangre; hasta que afirmamos su belleza como si existiese; hasta que nos cuestan mucho, no son hermosas. Esta, ya lo ves, ha acabado con su madre... (Pardo Bazán, 1990, II: 158).

Sabemos que el padre encomienda el cuidado de su hija recién nacida al comadrón y que nuestro protagonista emprende el camino de vuelta. Al profesional todo le parece mucho más extraño que al principio. No duda demasiado en deshacerse de la obligación que ha sido obligado a contraer:

El comadrón sintió impaciencia y enojo. ¿De qué manera acallaría el grito de la verdad, ese grito tan molesto, capaz de atraer a los malhechores? Tapar la boca... Primero apoyó la palma de la mano; después furioso, porque seguía el escándalo, envolvió la cabeza de la criatura en la vuelta del impermeable; y, por último, apretó, apretó, hasta que lentamente se apagaron los quejidos... Cayó la noche; llegó el momento de vadear el río; y como la criatura, silenciosa ya, estorbaba en brazos, el comadrón desenvolvió el abrigo, cogió el cuerpo, lo balanceó y lo arrojó a la corriente (Pardo Bazán, 1990, II: 159).

Se puede rastrear en “El comadrón” una cadena de rarezas inexplicables que podrían conducirnos a pensar en un relato fantástico, teniendo en cuenta la influencia de Edgar Allan Poe en la narrativa de nuestra autora. Ante todo, Emilia Pardo Bazán elige a un comadrón en vez de a una comadrona como protagonista. Evidentemente, un comadrón masculino resultaba extraño en aquella época, ya que por lo general eran las mujeres las que solían ejercer dicha profesión. Respecto al psicologismo de “El comadrón”, hay una serie de descripciones muy variadas que se hacen eco del mundo interior del comadrón. En primer lugar, no deja de lamentarse y maldecirse por su profesión, que le obliga a deshacerse del cuerpo de la madre “de verdad”. Asimismo, teniendo en cuenta la conversación que mantiene con el padre, el comadrón siente cada vez más la extrañeza de la situación y desarrolla un monólogo interior para mantenerse en calma.

“El comadrón” no es únicamente un cuento psicológico, sino también un caso bastante misterioso. Como suele pasar en otros cuentos de carácter fantástico de Pardo Bazán, la historia transcurre en una noche fría y espeluznante donde el protagonista tiene que hacer un viaje largo a ciegas. Por la incógnita de las cosas, como por ejemplo del motivo de la muerte de la madre –se barrunta que el fallecimiento se produce como resultado de un parto que se complica–, el rechazo de la niña por su padre tras un discurso rarísimo y, por último, el asesinato de la recién nacida por el comadrón. Efectivamente, el hecho de que una niña nazca con dientes constituye la base de lo misterioso y fantástico, ya que con escasa frecuencia nace algún niño con un diente. Desde el punto de vista psicológico y moral, la extraña historia nos recuerda aquellos casos espantosos en que los adultos tienen miedo a un niño, dado que en este caso una niña recién nacida es incapaz de hacer daño alguno a los mayores. Por otro lado, el relato se podría relacionar con los cuentos de hadas o las leyendas, habida cuenta del mayor miedo que produce la niña en su padre y el comadrón.

A propósito de “La «Compañía»”<sup>28</sup> (1901), cabe decir que es un cuento psicológico y de suspense, narrado en tercera persona, que relata la muerte trágica de un niño llamado Caridad, el cual vive con su abuela, Claudia, medio bruja y conocida por el pseudónimo de *Cometerra* (por su extraño hábito de masticar la arcilla). La abuela y el nieto llevan una vida aislada, apartados en una aldea. El nieto se dedica a robar y llevar lo sustraído a casa. La abuela, en cambio, mendiga de puerta en puerta y se encarga de las tareas domésticas. En la aldea, su extraña forma de vivir —la brujería de la abuela y las dotes de pequeño ladronzuelo del niño— es conocida por todo el mundo. Por ello, los jóvenes del pueblo deciden un día castigar al niño.

Caridad suele volver a casa con objetos hurtados. Su abuela, Claudia, paga sus esfuerzos con los cuentos y las historias que tanto le gustan (la única forma de entretenimiento para él). En una de las sesiones, *Cometerra* cuenta la atemorizadora leyenda de la Compañía, acerca de una “legión de muertos que, dejando sus sepulturas, llevando cada cual en la descarnada mano un cirio, cruzan la montaña, allá a lo lejos, visibles sólo por la vaga blancura de los sudarios y por el pálido reflejo del cirio desfalleciente” (Pardo Bazán, 1990, II: 176). Pese a que Claudia advierte de que ver la Compañía entraña automáticamente la muerte, Caridad se siente más impelido a descubrirla. Seducido por la idea de ver a la Compañía, Caridad sale de casa a medianoche y se dirige al cementerio en busca de aquel grupo de difuntos. En la oscuridad y el frío de la noche, el miedo se acrecienta a cada paso y su curiosidad crece aún más. Cuando piensa que está a punto de ver a la Compañía más allá de los muros del cementerio, los mozos del pueblo, aquellos que han jurado castigarlo, le atacan y le matan en el lugar con las armas que llevan. Todo ocurre en un abrir y cerrar de ojos. Los jóvenes de la aldea abandonan al ladronzuelo muerto allí mismo, pensando que se lo merece. Al fin y al cabo, se cumple la antigua leyenda de la Compañía y acaba muriendo el niño.

Emilia Pardo Bazán elige dos aspectos con objeto de aumentar el grado de psicologismo de “La «Compañía»”: uno es el miedo; otro, la leyenda de la hueste que trae la muerte. La “casucha” situada lejos de la aldea y un temporal frío y cortante funcionan como señales del desastre que se avecina:

Invierno. Después de un día corto, lluvioso y triste, la noche es clara, de luna; la helada prende en sus cristales, resbaladizos y brillantes como espejos, el agua de la charcas y ciénagas, y en la ladera más abrupta de la montaña se oye el *oubear* del lobo hambriento. Dentro de la casucha del *rueiro* humilde, la llama de la ramalla de pino derrama la dulce

---

<sup>28</sup> Como en otros títulos, mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

tibieza de sus efluvios resinosos, y el glu-glu del pote conforta el estómago engañando la necesidad, pues el pobre caldo de berzas sólo mantiene porque abriga. Desviada de la aldea por el soto de altos castaños, próxima a la iglesia y al cementerio, la ruin casuca de la vieja señora Claudia [...] también siente el bienestar del cariñoso fuego (Pardo Bazán, 1990, II: 175-176).

Es de noche, en pleno invierno, y hace mucho frío. Todo en el relato está bien estructurado para transmitir miedo al lector. Aparte del niño, la abuela también llama la atención por su condición de (semi)bruja y otras peculiaridades suyas, como el ya mencionado hábito de comer tierra durante su juventud. Tal y como señala Sotelo Vázquez (2007), la figura de la abuela “podría pertenecer al realismo mágico, depositaria y transmisora de una sabiduría ancestral” (308), mientras que el nieto es un niño huérfano que extraña el cariño y el afecto paterno. En su mundo infantil pero desgraciado e infeliz, Caridad no tiene otra afición que escuchar las historias de su abuela. Al fin y a la postre, es un niño muy solitario que no tiene amigos ni más familiares que Claudia. Así que Caridad se aventura en la búsqueda de lo invisible y lo sobrenatural, pese al gran peligro que puede correr, con la finalidad de darle un aliciente a su vida.

El mundo triste y agorero de la vieja mitología galaica le rodeaba a todas horas. El miedo a lo desconocido encogía su alma y derramaba hielo de mortal pavor en sus venas, atrayéndole, sin embargo, con misterioso atractivo, llamándole. Temía y deseaba la aparición sobrenatural, y mientras sus manos, mecánicamente, cogían lo ajeno, su espíritu inculto sentía el escalofrío del mundo invisible que nos rodea. [...]

En su pobre y frío lecho de hojas de maíz, Caridad se revuelve pensando en la fúnebre procesión. [...] La tentación es demasiado fuerte. De seguro que a estas horas desfila por el monte, en doble hilera de luces, la gente del otro mundo. ¡Verla! Caridad no se acuerda que verla es morir. Quizá no le importa. [...] El miedo, en Caridad, es como un espasmo: su alma estremecida teme y desea a la vez (Pardo Bazán, 1990, II: 176-177).

Por consiguiente, el miedo y la curiosidad de Caridad constituyen la médula espinal del psicologismo de “La «Compañía»”. Asimismo, el tradicional mundo gallego rural y sus costumbres y leyendas participan activamente de la construcción psicológica del cuento. Tanto en *El comadrón* como en *La «Compañía»* Pardo Bazán hace uso de determinados elementos con carácter terrorífico: el viaje en una noche fría y horrorosa, y la muerte inesperada. La tensión narrativa se basa en la construcción psicológica de los personajes que emprenden el camino hacia lo desconocido y lo terrorífico.

“El vino del mar” (1900) y “Fuego a bordo” (1885) constituyen otros dos cuentos narrados en tercera persona que relatan dos naufragios funestos y la lucha de los marineros, los viajeros y la tripulación por sobrevivir en alta mar. El naufragio de “El vino del mar”, al contrario que el de

“Fuego a bordo”, acaba mal: todas las personas presentes en el barco terminan falleciendo. En ambos cuentos se acentúa el instinto fundamental del ser humano: sobrevivir.

“El vino del mar” (1900) comienza relatando una serie de negligencias por las que se produce el fatal naufragio. El mayor problema surge antes del viaje: se desata una lucha de egos entre el capitán del barco y el patrón, y, fruto de ello, no se establece un mando único en el buque. Los tripulantes obedecen al patrón en vez de al capitán, haciendo caso omiso de las advertencias y la experiencia de este. Otro problema que aparece desde el principio es que, a petición del patrón, se colocan los barriles de vino en la cubierta del barco, ignorando todas las normas de seguridad. Por último, el patrón ordena zarpar en seguida, viendo el pacífico estado de la mar, pese al desacuerdo del tío Reimundo, apodado *Finisterre* (el capitán del barco), a quien le inquieta el temporal y, gracias a su instinto marinero, intuye que algo malo va a suceder. Al poco tiempo de zarpar empieza la tormenta y las grandes olas no permiten navegar. El patrón y los demás miembros de la tripulación se arrepienten de haber ignorado al experto marinero *Finisterre* y ahora tan solo desean salir del apuro. Al capitán se le ocurre, como medida de salvación a la desesperada, la idea de arrojar los barriles al mar. La medida es inútil: no pueden evitar su trágico final y mueren todos. La noticia del naufragio llega a todas partes y pronto aparecen los barriles de vino en una costa cercana, donde se congregan gentes del lugar para poder hacerse con el vino varado. En aquel momento aparece una mujer cuyo hijo ha muerto en otro naufragio, muestra una profunda empatía hacia los marineros muertos y advierte a gritos a su gente de no beber el vino: “—¡No, bebedes, no bebedes! Ese vino sabe a la sangre de los hombres y al amarguío de la mar” (Pardo Bazán, 1990, II: 125). Nadie le hace caso.

En cuanto a “Fuego a bordo” (1885), el cuento narra la historia de otro naufragio trágico a través del cocinero del barco. Es una narración repleta de muertes, heridas graves y mucho sufrimiento por parte de los protagonistas. El episodio empieza con la partida de un crucero lleno de viajeros, sirvientes y tripulación desde el puerto de Marineda. Cuando parece que las cosas van viento en popa, la autora nos sorprende con un incendio causado por una simple vela, que empieza en el almacén donde se guarda la mantelería del barco. Con este pequeño accidente nos adentramos en una serie de desgracias que se prolongarán durante toda la narración. Avisados del incendio, los pasajeros del barco entran en estado de pánico, lo cual empeora una situación a bordo que, según nuestro protagonista (Salgado, el cocinero del barco), podría haberse evitado si los involucrados se hubieran mantenido en calma. La tripulación intenta, sin éxito, extinguir el fuego. No sólo no consiguen apagarlo, sino que se topan con nuevos impedimentos: empeora el tiempo, se avería el motor y las cosas van de mal en peor. Parece que no hay ninguna manera de salvarse, dado que les

envuelve el fuego, por un lado, y la tormenta, por otro, y ni siquiera se les ocurre subirse a los esquifes salvavidas.

En un momento de desesperación absoluta, aparece un buque en el horizonte que para las desesperadas víctimas significa la salvación. Sin embargo, el tan anhelado rescate no llega para todos, sino solo para unos cuantos afortunados que consiguen alcanzar el buque, que abandona al barco incendiado sin otro remedio que seguir su rumbo a causa del temporal. Después se deja ver otro barco, al cual consiguen subir otros pocos pasajeros más y dejan atrás los demás (algunos, muertos en el mar; otros, en el barco incendiado). Los que se quedan atrás se encuentran en estado de desesperación, exhaustos tanto mental como físicamente. El capitán del barco pierde un pie al intentar salvarse, y un marinero, absolutamente desesperado, se suicida pegándose un tiro. En ese momento aparece un tercer barco que no se detiene, aunque pasa muy de cerca, para ayudar a los naufragos, quienes ya se están preparando para rendirse a la muerte. El incendio continúa extendiéndose y causando estragos, arrebatándoles a los pasajeros toda esperanza de supervivencia. Sin embargo, en aquel momento hace acto de presencia y se para una goleta inglesa con el fin de salvar a los naufragos del barco incendiado. La salvación, que llega a última hora, tampoco ha sido fácil: ya que ni la goleta ni los esquifes pueden aproximarse debido al temporal, los naufragos deben lanzarse al mar y colocarse los chalecos salvavidas como buenamente pueden. El capitán ha sido el primero en arrojar al mar, pese a lo cual no ha conseguido salvarse. No obstante, nuestro protagonista, el cocinero, y los demás logran lo que no consigue el capitán y llegan a la goleta inglesa. Aun en el estado de *shock* en que se encuentran los naufragos, quedan positivamente impactados por el tratamiento caluroso que reciben por parte de los ingleses. En contraste, según informa el narrador, los pasajeros naufragos reciben a la vuelta a Marineda un trato frío y hostil por parte de los españoles, sus propios paisanos.

“Fuego a bordo” no termina aquí, sino que prosigue dando más detalles sobre la vida de Salgado, nuestro narrador y cocinero del barco, tras su llegada a casa, donde descubre que la noticia de su fallecimiento está aparentemente confirmada y que su mujer y sus hijos están llorando su pérdida. Al poco tiempo se nos hace saber que Salgado vuelve a prepararse para embarcar nuevamente, sin ningún temor a la muerte, sin perder la fe.

A tenor de todo lo dicho, es claro que “Fuego a bordo” es un cuento netamente psicológico, pues narra una larga etapa de supervivencia que experimentan muchas personas al mismo tiempo. Como si intuyese la tragedia que está a punto de acontecer, Salgado recuerda que el día anterior nota una tristeza inexplicable:

Yo no sé qué cosa me daba a mí el cuerpo ya cuando salimos de Marineda. Siempre que embarco estoy ocho días antes alegre como unas castañuelas, y hasta parece que me pide el cuerpo algo de broma con los amigos y la familia. Pues de esta vez..., tan cierto como que nos hemos de morir..., tenía yo el viaje atravesado en el gazonate, y ni reía ni apenas hablaba (Pardo Bazán, 1990, II: 126).

En “Fuego a bordo”, Emilia Pardo Bazán crea una historia de naufragio agónico, desolador y conmovedor. En un cuento de tal extensión no faltan otras historietas que encajan en una historia de supervivencia a largo plazo. Mueren muchos de los viajeros y la tripulación, pero el eje importante del cuento es no perder la esperanza bajo ningún concepto y luchar hasta el último momento, tal como advierte Salgado: “¡Que si me da miedo volver a embarcarme! ¡Bah! ¡lo que está de Dios..., por mucho que el hombre se defienda...! Ya tengo colocación buscada” (Pardo Bazán, 1990, II: 135).

Tanto “El vino del mar” como “Fuego a bordo” son cuentos de marineros y supervivientes. El miedo a la muerte es la base psicológica de ambos relatos. El mayor riesgo que se encuentra el ser humano es la muerte como consecuencia de un aciago accidente. Respecto a la cuestión del mar como escenario narrativo en los cuentos de Pardo Bazán, apenas tenemos relatos como “El ahogado”, “El vino del mar” y “Fuego a bordo”. En este sentido, González López (1944) describe a Emilia Pardo Bazán como “novelista de Galicia” y afirma que “la ausencia del mar en la novela gallega de la Pardo Bazán hace que su obra sea incompleta desde el punto de vista de la vida regional” (151). No obstante, de ello no se debe inferir que la narrativa pardobazániana carece de mar como tema y espacio, puesto que la española suele utilizar un ficticio lugar marítimo literario, Marineda, para retratar su ciudad natal, La Coruña. González Herrán (2006) asegura que ambos cuentos “tienen en común un cierto aire proverbial, como de sucesos referidos entre las gentes marineras y luego comentados en las tertulias burguesas” (140). No cabe duda de que los naufragios de los marineros sirven a nuestra autora para describir sus tragedias, aventuras y desventuras. Aparte de ser cuentos psicológicos, Baquero Goyanes (1949) señala que “El vino del mar” y “Fuego a bordo” son “dos tragedias de mar cuyo realismo violento y duro recuerda el de Maupassant en cuentos de este tipo” (664). Y como gallega era algo que conocía muy bien, pues los naufragios eran un terrible problema, sobre todo para los pescadores gallegos, que se veían obligados a faenar con una climatología adversa. No olvidemos que la pesca ha sido un importante sector en la economía de las tres provincias gallegas que tienen costa.

Continuemos nuestro análisis de los cuentos psicológicos protagonizados por mujeres. El tema en común que destaca en ellos es el amor. El drama de la mujer enamorada, su psicología, su desilusión y su inexperta condición en los asuntos amorosos constituyen la base de estos cuentos.

Veamos los siguientes ejemplos: “La dentadura” (1898), “«La chucha»”<sup>29</sup> (1900), “El molino” (1900), “Infidelidad” (1898) y “Ley natural” (1899).

“La dentadura” (1898) narra en tercera persona la desilusión amorosa de una mujer inexperta en temas sentimentales. Águeda es una joven campesina enamorada de Fausto Arrayán, un estudiante con un brillante futuro por delante que cursa sus estudios en Madrid y que pasa sus veranos en el pueblo. Al confesar sus sentimientos, empieza un apasionado amor juvenil de verano. Aunque Águeda se siente muy feliz y enamorada, duda de su novio en algunas ocasiones. Un día, agotada mentalmente, llega a hacerle mil preguntas a Fausto para asegurarse de su amor. Este, muy contrariado por las preguntas, le responde afirmativamente y añade sinceramente que su dentadura es el único defecto que afea físicamente a la joven. Nada más oírlo, Águeda se mentaliza de que este tiene razón, fustigándose por no haberlo notado antes. Se obsesiona con la idea de que Fausto no va a quererla por sus deformes dientes; solo una nueva dentadura podrá conquistar de verdad al novio. Al concluir la temporada de verano, Fausto vuelve a Madrid, a su mundo real, y Águeda se queda en el pueblo, obsesionada por la forma de sus piezas dentales. Al conseguir a regañadientes dinero de sus padres, emprende el camino hacia Madrid para visitar a un dentista. El tratamiento del profesional es claro: hay que extraer todos los dientes, uno a uno. Algo que costará mucho dinero y que resultará muy doloroso para Águeda. Pero ella se siente muy segura: únicamente piensa en su nueva dentadura.

La joven retorna al pueblo, cansada pero ilusionada, y recupera la salud y la belleza; incluso aparece un señor que le pide la mano, aunque ella lo rechaza inmediatamente y se dedica a esperar la vuelta de Fausto. Este regresa al pueblo durante los primeros días del verano. Queda aún más seducido por la belleza de Águeda, pero sin saber el porqué. Ambos reanudan la relación amorosa. En una conversación con sus amigos, cuando llega a declarar sus sentimientos hacia Águeda, se revela que ella lleva una prótesis dental. Cosa que sorprende sobremanera al novio, hasta tal punto que decide cortar toda la relación con ella. Pasados los años, Fausto, interrogado sobre el motivo de la ruptura con Águeda, responde que se debe a la dentadura postiza.

En “La dentadura” no solo conocemos la debilidad y la frustración de la protagonista, sino igualmente los límites de la crueldad del novio. Y es que Fausto, para empezar, no se toma muy en serio la relación veraniega, considerándola más bien como un pasatiempo, sin darse cuenta de la importancia que sí tiene para Águeda, quien sueña con estar con él (poniendo incluso en riesgo su

---

<sup>29</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Pardo Bazán.

propia vida). En un primer momento, Pardo Bazán no se expresa en detalles acerca de la ruptura de la pareja, pero el lector puede constatar que el joven ha roto el vínculo sin dar explicaciones. Al principio del cuento, Fausto tampoco presta mucha atención a los sentimientos de Águeda, y su comentario descuidado ocasiona una ruptura de identidad en ella, ya que a partir de aquel momento no deja de pensar en sus dientes, lo que poco a poco se convierte en una profunda obsesión que impedirá a la joven toda recuperación de su autoestima.

Desde el instante en que Águeda se dio cuenta de que en realidad tenía una dentadura mal encajada y deforme, acabóse su alegría y vinieron a tierra los castillos de naipes de sus ensueños. Rota la gasa dorada del amor, veía confirmados sus temores relativos a la frialdad de Fausto. [...] Y germinó en su mente un extraño y atrevido propósito (Pardo Bazán, 1990, II: 178).

El comentario del novio produce un efecto tan brutal sobre Águeda que ella lo toma tan en serio que, como hemos dicho, decide cambiar su dentadura por otra nueva. “Desviados, salientes y grandes eran sus dientes todos. Había que desarraigarlos uno por uno. Águeda, cerrando los ojos, fijó el pensamiento en Fausto” (179). No hay duda de que el amor a Fausto es para ella una cuestión de vida o muerte. La idea fija que la domina se traduce en una cosa: su aspecto físico. En este sentido, “La dentadura” es un reflejo de la debilidad femenina en nuestra sociedad. En efecto, la mujer construye su identidad según la visión y la aprobación masculinas. Águeda representa la tradicional figura femenina, muy débil e inexperta en el amor, que no puede resistirse a la seducción masculina y que, sobre todo, suele interpretar mal la naturaleza de la relación. La inexperiencia en los asuntos amorosos de Águeda acaba con su vida social, pues al final del cuento se comenta que sigue soltera. Al fin y al cabo, la protagonista de “La dentadura” nos recuerda que algunas personas no son capaces de fijar sus propios límites cuando se enamoran.

Baquero Goyanes (1949), por su parte, ha analizado “La dentadura” en un capítulo titulado “Cuentos con objetos como protagonistas”. En su libro, el crítico sugiere un dato de nuestra autora harto significativo:

Hay en los objetos pequeños una crueldad implacable, como la de esos dientes que malogran la felicidad de una muchacha. Este cuento ofrece, además, la curiosidad de estar inspirado en un episodio de la vida sentimental de Campoamor, según confesó la propia autora (503).

Doña Emilia describe unas mujeres tan enamoradas y destinadas a la infelicidad que chocan con la tozuda realidad, que es lo que ocurre en “La dentadura” y “«La chucha»”<sup>30</sup>. De entre varios arquetipos de amor, el de “«La chucha»” aparece como un ejemplo jamás pensado y narrado. “«La chucha»” (1900) cuenta en tercera persona la relación amorosa<sup>31</sup> entre dos presos: José San Juan, *el Carpintero*, y Lucía, *la Pelusa*. En la cárcel, cada uno de los presos suele tener *chucha*, que alude a la idea de tener a alguien en similares condiciones con objeto de intercambiar cartas y así entretenerse. Dicho lo cual, los amigos buscan a Pepe una chucha que se llama Lucía, *la Pelusa*. El amorío empieza en seguida a través de las cartas y en el trato diario: *la Pelusa* cuida de Pepe, lava su ropa, prepara comidas y envía tabaco a su novio. Él, por su parte, le ofrece palabras dulces y promesas de matrimonio para los días en que tengan libertad. En una relación de este tipo nadie se atreve a hacer ciertas preguntas como la edad, la profesión, la razón por la que están presos, etc. Solo están de acuerdo en hablar del día en que sean libres y puedan disfrutar de verdad de su relación amorosa.

*La Pelusa* y Pepe mantienen un amorío en forma de misivas durante seis años. Cuando le toca al novio salir de la cárcel, Lucía se entristece profundamente, pero él promete que la esperará al otro lado de las rejas. Al terminar su estancia en el establecimiento penitenciario, este visita a su novia para, con el permiso especial del director de la prisión, presentarse y darle su promesa matrimonial. Aparece *la Pelusa*, que tanto desea ver a Pepe, en el centro penitenciario de mujeres. Es, en realidad, una anciana arruinada y agotada que sorprende al novio por su aspecto y figura. Ambos se desilusionan y se mantienen callados durante la primera cita, que transcurre entre barrotes. Tras una conversación lacónica y conmovedora, *la Pelusa* no logra aguantar más y muere, destrozada emocionalmente, ante los ojos de su novio.

Como ya hemos referido, los novios presidiarios se denominan *chuchos/as*. Es una relación epistolar que se basa en compartir la tristeza por estar encarcelado y en hablar del futuro en que volverán a ser libres. Pardo Bazán define del siguiente modo, por boca del máximo responsable de la cárcel, tal amor presidiario:

---

<sup>30</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado por la autora. Los novios presidiarios se denominan *chuchos/as*.

<sup>31</sup> En realidad, resulta muy difícil denominarla *relación amorosa*; más bien expresa la necesidad de tener alguien al lado de las rejas, de compartir la soledad, los largos días y noches que transcurren dentro de la cárcel. Así, se trata realmente de una relación epistolar, de una compañía sin posibilidad de conocerse en persona.

Bien sabía el director lo que significaban aquellas relaciones entre penados, los galanteos a distancia y sin verse de «chuchos» y «chuchas»; el amor, rey del mundo, que se filtra por todas partes como el sol, y llega donde éste no llegó nunca, perforando muros, atravesando rejas.

Tenían casi todos los penados en la penitenciaría de mujeres una «galeriana» que por cariño remendaba y lavaba su ropa; una compañera de infortunio, a la cual no habían visto nunca, y cuyas atenciones pagaban con cargo rebosando sentimentalismo ridículo..., pero sincero (Pardo Bazán, 1990, II: 119).

Hay que decir que el amor es un tema recurrente en los cuentos de la autora gallega. Ahora bien, en este caso, desde las primeras líneas se concreta otro tipo de relación que apenas permite el amor, el sexo o un futuro feliz entre los novios. La tristeza de la cárcel es una pesada losa sobre el estado de ánimo de los presidiarios. Por ello, el amor que brota allí es más una suerte de trueque de sentimientos, penas y esperanzas.

A partir de las primeras cartas, la relación entre *la Pelusa* y Pepe se convierte en un vínculo de cuidados especiales, que incluyen servicios como la comida, la limpieza de la ropa por parte de la mujer y la recompensa de Pepe consistente en palabras caballerescas y promesas para la época de la tan anhelada libertad futura. En el transcurso del relato, la emoción sigue creciendo entre los dos, alcanzando el cénit cuando ponen en libertad a Pepe y este se dirige a la penitenciaría de mujeres. El encuentro de los dos provoca un huracán de sentimientos; ambos se desilusionan al ver al otro en persona. La muerte de *la Pelusa* tiene lugar como consecuencia de aquella cita.

Permanecieron silenciosos breves instantes. Ella, pasada la primera impresión, mostró profundo desaliento; sus ojos se llenaban de lágrimas, tributo pagado a la decepción horrible. Él absorbía con la mirada la degradación de aquella ruina, que parecía haber recogido en su persona la vejez y la inmundicia de todo presidio... [...]

Las dos monjas, mudos testigos de la entrevista, vieron caer a *la Pelusa* y corrieron para recoger del suelo aquel montón de infelicidad. [...] Al día siguiente *la Pelusa* era borrada del registro del penal. El soplo de ventura y de vida que el «chucho» había llevado consigo al locutorio rompió el corazón de la miserable y la hizo libre (Pardo Bazán, 1990, II: 121-123).

El fallecimiento de *la Pelusa*, tal como hemos visto, lo provoca su profunda tristeza y desilusión. Ella se conmueve con la idea del abandono por parte de él y, aunque después le tranquilizan las palabras del presidiario, al final su viejo corazón no puede aguantar más el dolor y se detiene para siempre.

“«La chucha»” es, de principio a fin, un cuento sentimental, psicológico y trágico. Baquero Goyanes (1949) ha definido «La chucha» como “truculento y sensiblero” (664), mientras que Ezama Gil (2012) ha descrito el amor entre *la Pelusa* y Pepe como “la relación entre dos presos; un preso y una presa. Una relación epistolar. Son dos personas que no se ven, pero que se comunican por carta. Una costumbre establecida. Entonces cada preso tiene su “chucha”, una especie de amante epistolar”. En resumen, «La chucha» es un genuino cuento de amor trágico.

Otra historia de amor femenino narrado en tercera persona es “El molino” (1900), donde aparece la única protagonista vencedora y defensora de su novio y su relación. Se pinta un prototipo de mujer gallega fuerte y valiente que sabe luchar por su amor y defenderlo frente a cualquier enemigo y adversidad. “El molino” relata una relación amorosa entre Mariniña, la molinera, y Chinto Moure que mantienen un vínculo que choca con los valores sociales imperantes. De hecho, en muchas ocasiones se burlan de la pareja por no cumplir las expectativas respecto a los roles de género: Mariniña es la dueña del molino, trabajadora y fuerte; Chinto es, por el contrario, un tipo muy delicado, suave y tímido. Los novios no contraen nupcias por el hecho de que Chinto no ha hecho el servicio militar todavía. Tampoco faltan los pretendientes de la molinera, quienes envidian de forma patológica a Chinto y, como ya se ha comentado, se burlan de Mariniña por tener un novio cobarde y afeminado.

Un día, los tres pretendientes de Mariniña urden un plan malicioso para asustar al novio. El camino hasta llegar al lejano molino es oscuro y solitario. Los pretendientes saben que este tiene que pasar por este sendero. Esperan allí a que pase Chinto en la oscuridad, cubiertos de sábanas blancas, y preparan una serie de detalles con el objetivo de darle un buen susto, fingiendo ser fantasmas. Mientras esperan que aparezca el novio, se ríen a carcajadas por la idea que han planeado. Sin embargo, hace frío y este no aparece; la oscuridad de la noche empieza a asustarles. Comienzan a dudar sobre si cancelar o no el plan, pero no se deciden. En aquel momento se oyen unos gemidos sobrenaturales, en el oscuro y profundo bosque, que les dan un buen susto. Acaban huyendo rápido y corriendo porque algo les asusta. En realidad, los causantes de los extraños ruidos han sido Mariniña y Chinto, avisados ya del plan malicioso, lo que les permite arrebatarse la iniciativa a sus enemigos. Toda la aldea conoce todo lo ocurrido, y los mozos son avergonzados y ridiculizados. Sin embargo, uno de ellos, Santiago de Andrea, no acepta ser derrotado y madura en su cabeza la idea de vengarse del novio y Mariniña.

Un buen día, Santiago aparece en el molino decidido a tomarse la revancha y a poner a los demás contra Chinto. Al ver a su novio amenazado, Mariniña decide luchar por él. Santiago se

queda sorprendido y asustado ante la reacción guerrera y valiente de la molinera, y Mariniña consigue ganar la pugna, no dejando a Santiago más alternativa que la rendición; no le permite levantarse del suelo a menos que reconozca su derrota y prometa dejar en paz a Chinto a partir de aquel momento. Así, Mariniña garantiza la paz y la tranquilidad de su novio.

“El molino” demuestra que la mujer no tiene por qué ser débil ni estar siempre necesitada de protección; es más, cuando es menester, la mujer puede emerger como una figura protectora. En el caso de Mariniña, esta se apoya en el perfil de la tradicional y resistente gallega, llegando a defender a su novio por amor. El contraste entre los novios se deja ver desde la perspectiva de la sociedad:

Y aún por eso [su terror del cuartel] se burlaban y hacían chacota larga de Mariniña los mozos de Carazás y los de las circunvecinas parroquias, anunciándole que con un amante y esposo tan cobarde y apocado, mal defendidos andarían el día de mañana la mujer y el molino, mal cobradas las maquilas, mal reprimidos los intentos de retozo con la frescachona y rozagante molinera. [...]

Porque conviene saber que la molinera, aquella moza resuelta y enérgicamente laboriosa, «una loba», como decían las comadres del *rueiro*, se enternecía, se bababa de gusto, se moría, en fin de amor por el mozo delicado y aniñado —hasta afeminado podría decirse— que todas las noches andaba y desandaba la vereda del molino (Pardo Bazán, 1990, II: 188).

Aunque los novios no se fijan en la diferencia física, a ojos de la sociedad forman una pareja poco apropiada, inusual. En “El molino” nos encontramos con una crítica velada de la visión social dominante, que rige las relaciones entre mujeres y hombres. La sociedad no da el visto bueno a una pareja en la que el varón, Chinto, tiene aspecto de “linda doncella disfrazada con hábito de varón; su voz era suave; su acento, humilde; sus modales, tímidos y corteses” (188), y la hembra, Mariniña, es la mujer fuerte y robusta a la gallega, “activa y fuerte en el trabajo, animosa y de recios puños para erguir el saco lleno o ayudar a descargarlo y a vaciarlo...” (188). La masculinidad y la feminidad, y su puesta en tela de juicio, son dos elementos enfatizados en *El molino*. En pocas ocasiones retrata Emilia Pardo Bazán a una mujer tan fuerte y robusta que sabe defender sus derechos y que es capaz de vencer a su rival. No obstante, en otros relatos como “«La Mayorazga» de Bouzas” (1886) aparece un tipo de mujer que se enfrenta a los prejuicios, a las limitaciones que se imponían a las mujeres y que muestra una gran energía. En este sentido, “El molino” representa un caso ejemplar en que la molinera se defiende a sí misma, a su novio y el molino donde trabaja. La molinera es fuerte tanto en el trabajo como en el amor, e ignora los prejuicios y comentarios irónicos acerca de su novio. Nada ni nadie le apartan de su camino, rechaza a sus pretendientes y logra vencer a uno de ellos, salvando así la vida de su novio.

Por la madre que te ha parido no me has de espantar a Chinto, «pobriño», que el infeliz no sirve para hacer «barbaridás» como tú y más yo, y es un santo, sin mala intención, que con su sangre se pueden componer medicinas... Y si él es medroso, yo soy valiente, diaño... Y no he de casar más que con él, y si cae soldado, se vende el molino y se compra hombre... Si me tienes ley, Santiaguíño, con Chinto no te metas... ¿Palabra? (Pardo Bazán, 1990, II: 190-191).

Respecto a los cuentos psicológicos pardobazanianos y el tema del amor, en particular, las mujeres destacan por su protagonismo y su mundo interior. “Infidelidad” (1898) constituye un buen referente de imaginación literaria de doña Emilia, al demostrarnos que una mujer comete un acto infiel y que la infidelidad no sólo se ejerce contra las parejas, los hijos, los padres o los amigos, etc.; el ser humano puede ser infiel en todos los campos de la vida, incluso contra a sí mismo. En este caso escuchamos una confesión cruel a propósito de una infidelidad que comete una mujer durante su juventud<sup>32</sup>. Claudia confiesa a su amiga en una conversación que ha cometido una infidelidad. La amiga opina, como muchos otros en su lugar, que la infidelidad de la que habla Claudia tiene que ver con el marido. Pero Claudia revela, sorprendentemente, que la víctima de su infidelidad es su perro, Ivanhoe.

*Ivanhoe* es “un perrazo magnífico, un terranova de pelo ensortijado y negrísimo, como denso tapiz de astracán” (Pardo Bazán, 1990, II: 147). Es el mejor amigo de Claudia; le ofrece una compañía constante y una valiente protección permanente (incluso durmiendo delante de la puerta de su dueña durante las noches). A cambio, *Ivanhoe* recibe todo el cariño y afecto de su ama. *Ivanhoe* y Claudia disfrutan de una feliz relación hasta que la tía de esta, residente en París, le regala un perro de raza grifón. El nuevo perro, llamado *Clown*, no tarda en convertirse en el centro de atención y, por ello, el amor hacia *Ivanhoe*, el antiguo amigo, queda en un segundo plano. Con el transcurso del tiempo, *Ivanhoe* es excluido del amor de su ama, lo que ocasiona una severa depresión en el antiguo amigo. Al verse a sí mismo olvidado y despreciado en casa, *Ivanhoe* se marcha voluntariamente en dirección a la cuadra, y allí enferma, consumido por la soledad, la pena y la rabia. Cuando Claudia se da cuenta del error cometido, la situación parece irreparable (*Ivanhoe*, como consecuencia de su enfermedad, está a punto de morir. Antes de la escena final, Claudia logra ver a *Ivanhoe*, y este la perdona a su manera. Aunque ha sido absuelta, Claudia no puede perdonarse a sí misma ni olvidarse de Ivanhoe.

---

<sup>32</sup> Cabe recordar aquí la célebre novela pardobazaniana sobre este tema que escandalizó a la sociedad de la época: *Insolación* (1889).

El acto infiel de Claudia contra su mascota y el remordimiento posterior crean el telón de fondo psicológico de “Infidelidad”. El pesar de la protagonista es profundo y permanente; su alma, aun habiendo transcurrido varios años, no logra alcanzar la paz interior. El destierro obligatorio del perro, *Ivanhoe*, de su hogar y del afecto de su dueña, produce en él una profunda tristeza. En este sentido, Pardo Bazán logra ahondar no solo en la descripción del mundo interior de Claudia, sino también en la del perro. Baquero Goyanes (1949) ha relacionado “Infidelidad” con *El Quin*, de Clarín, donde el escritor asturiano narra la historia de un perro llamado Quin, cuya inteligencia emocional, comprensión y afectividad es considerablemente alta, al igual que en el caso de *Ivanhoe*. Paredes Núñez (1979) también ha subrayado dos aspectos medulares de “Infidelidad”, su psicologismo y el protagonismo de los animales:

En varios cuentos se observa ese deseo de contraponer la sencillez y fidelidad de los animales a la malicia e ingratitud del hombre. El animal sólo recibe malos tratos en pago a su lealtad. Uno de los cuentos más significativos es el titulado *Infidelidad* (322).

Es indiscutible que en “Infidelidad” Pardo Bazán refleja un modelo dual de alma humana que es, por un lado, muy cruel, y, por otro lado, extraordinariamente tierna. El acto juvenil e irreflexivo de Claudia da paso a un remordimiento profundo que no la dejará en paz durante el resto de su vida, dado que, como ella afirma, “mi error no tuvo disculpa, ni siquiera la del buen gusto” (Pardo Bazán, 1990, II: 147). En “Infidelidad” se da voz al perro olvidado y exiliado del cariño de su dueña, *Ivanhoe*, que no protesta ante el cambio de Claudia ni reclama restablecer el amor perdido. El perro llega a recuperar el cariño de su dueña y la perdona: “«Gracias, soy tu amigo, soy aquel mismo, a pesar de todo...»” (148). Sin embargo, Claudia no se siente perdonada; es ella, en realidad, quien no se perdona a sí misma: “*Ivanhoe* me perdonó, porque en él no cabía otra cosa. ¡Quien no me ha perdonado ha sido el Destino..., el gran vengador! No me ha traído suerte la infidelidad... El que a hierro mata...” (148).

“Ley natural” (1899) es otro cuento psicológico basado en el amor de dos perros. En este caso, nuestra autora describe una historia que muestra cómo los animales también pueden enamorarse y cometer locuras por amor. En el relato, la coruñesa quiere expresar que el amor es un sentimiento complejo, complicado, poderoso y revuelto que actúa contra la ley y la razón; un sentimiento al que le gusta alterar el orden social, como ocurre en este caso. Tal y como advierte nuestra autora, en el amor no hay clases sociales, desigualdades, ni razas, religiones o culturas. *Ley natural* es la historia de una perra llamada *Muff*, que se escapa y, sin dejar rastro, desaparece con un perro callejero. *Muff*, una perra preciosa, es la mascota de una familia acaudalada. Vive como si fuese una princesa, en plena riqueza y lujo; tiene sirvientes y guardianes a su disposición, y está

bien cuidada y protegida. Aunque es un ser muy querido y mimado, la perra se siente sola e infeliz porque no tiene un compañero de vida y no se le permite disfrutar de la felicidad en compañía.

Una tarde la llevan al Retiro para dar un paseo y, nada más descender del coche, aparece un perro callejero que en primer lugar la asusta, por lo cual el sirviente lo aparta propinándole varias patadas y profiriendo gritos contra el chuchó. Poco después, *Muff* es invadida por la pena y desea ir a consolar al can. Sin embargo, trasladan a *Muff* a casa inmediatamente. Al día siguiente vuelve a producirse el mismo episodio: hace acto de presencia el perro frente a la bella *Muff*. Empero, en esta ocasión los dos perros logran, aprovechando un descuido del guardián (encuentra a una paisana suya y se pone a charlar), retirarse y mostrar su amor en un intervalo corto de tiempo. El despiste del guardián da lugar finalmente a la huida de *Muff* con el perro mendigo. Los dos, felices y libres, desaparecen entre la maleza. A pesar de las búsquedas y los premios anunciados en los periódicos para quien encuentre a la elegante *Muff*, no logran dar con el paradero de la perra.

El psicologismo de “Ley natural” se percibe desde las primeras líneas del cuento. El amor en cuanto que eje temático sentimental se subraya, pues, como la característica más eminente. *Ley natural* narra la historia de un amor perruno psicológico, instintivo y simbólico. Emilia Pardo Bazán inicia su cuento explicando qué es realmente el amor, alegando que su poderoso elixir puede capturar a todas las criaturas (incluso a los animales). “Mi cuento demostrará por millonésima vez, que el dominio del amor se extiende a todas las criaturas y que, según a porfía repiten poetas y autores dramáticos, no hay para el amor desigualdades sociales” (Pardo Bazán, 1990, II: 154). La particularidad de “Ley natural” tiene que ver con sus protagonistas, es decir, con dos perros y su historia de amor.

Respecto al protagonismo de los perros, Paredes Núñez (1979) ha incluido “Ley natural” entre los “Cuentos de animales”, describiendo la huida de *Muff* de la siguiente manera: “*Ley natural* cuenta la historia de una valiosa y mimada perrita que abandona su lujoso hogar, prefiriendo la vida nómada junto a un perro callejero” (321). Por otro lado, Baquero Goyanes (1949) ha constatado que “humorístico es [también] “Ley natural”, si bien más intencionadamente satírico” (556). En efecto, en “Ley natural” se retrata a una perra que es privada de todo tipo de felicidad que le demanda su instinto, su corazón animal. Es una perra aristócrata, por así decirlo: recibe unos cuidados de lujo, pero, aun así, estamos ante una perra infeliz. Pardo Bazán subraya la universalidad del amor en este cuento, pues, aun tratándose de una perra, logra describir el mundo interior de un animal que siente profundamente la carencia de amor, simbolizada a través de un alfiler que daña constantemente el alma de la bella *Muff*.

«No eres feliz, pobre *Muff*, te falta la sal de la vida, la esencia del licor», sugería el alfiler por medio de tenaces picaduras reiteradas; y *Muff*, en lánguida postura, con el hocico ladeado y una patita péndula, suspiraba, y al anhelar de su pecho, el cascabel de oro del collar hacía misterioso «tilín». [...] En consejo de familia fue sentenciada *Muff* a ignorar eternamente las alegrías amorosas y las sublimes, pero arduas, faenas de la maternidad (Pardo Bazán, 1990, II: 155-156).

*Muff*, como sabemos, es una perra infeliz a la que le no está permitido vivir el amor y experimentar un mundo que su instinto le impele a disfrutar. La fuga de la perra con un can callejero y el abandono de una vida de lujos tienen sentido únicamente cuando se logra ver el mundo interior de *Muff*:

Quizá la sentimental perita confesó sus aspiraciones románticas y el vacío de su dorada esclavitud; acaso el pobrete apasionado de aquella beldad de alto coturno refirió sus luchas por la existencia, sus días de inanición, la vagancia, los palos recibidos, el poema de una miseria sufrida con estoico desprecio (Pardo Bazán, 1990, II: 156).

Cuentos como “Ley natural” e “Infidelidad” demuestran, una vez más, las grandes dotes de Pardo Bazán a la hora de profundizar en el mundo interior y sentimental de los animales. Efectivamente, estamos ante una autora que no solamente escoge a seres humanos y su mundo interior y exterior, sino que se atreve a experimentar con estos temas también en personajes animales. Los dos cuentos tienen elementos del estilo propio de las fábulas que, aun careciendo de un objetivo didáctico y práctico, logra dar voz a los perros, sobre todo explicando el porqué y cómo sienten y actúan de cierta manera ante determinadas circunstancias.

A modo de conclusión, podemos afirmar que el cuento psicológico de Emilia Pardo Bazán se desarrolla en un primer momento como resultado del fin del auge del naturalismo francés y el reconocimiento de la novela rusa, tan volcada en estudiar y analizar la psicología del ser humano en la literatura. Al contrario que en la novela, y en relación lógicamente a su más limitada extensión, el cuento psicológico de Pardo Bazán no llega a contar un conjunto de sentimientos, sino uno en particular, como un momento de desesperación, sorpresa, obsesión o inspiración, a resultas de la limitación de la extensión propia del cuento.

El cuento psicológico de Pardo Bazán no es moral ni religioso, ni siquiera es didáctico, si bien puede denominarse como compasivo y sentimental. Nuestra autora retrata historias psicológicas individuales, particulares y únicas. Sus personajes no representan a la sociedad, sino momentos históricos y episodios de una etapa crucial de sus vidas o muestras de un drama personal, por así decirlo. El protagonismo se da a los sentimientos, y los héroes se entregan al poderío de un

mundo interior y psicológico que no se rebela. Bajo ningún concepto Pardo Bazán critica a sus protagonistas por su manera de experimentar los sentimientos, puesto que en los cuentos pardobazanianos no hay un “sentimiento incorrecto”, sino un “sentimiento humano”, natural.

Los personajes del cuento psicológico de Pardo Bazán no suelen ser lunáticos en un comienzo y podemos afirmar que no están locos ni son enfermos. Sin embargo, observamos que presentan una serie de síntomas patológicos previos: obsesión, tristeza, melancolía, depresión... que parecen latentes hasta encontrarse ante situaciones extremas. En la mayoría de estos héroes pardobazanianos hemos comprobado que abundan pensamientos profundos y que muchas veces los personajes se debaten en monólogos ensimismados, en los que se utiliza el estilo indirecto libre. Pero tampoco faltan diálogos y momentos silenciosos cuando reflexionan con el fin de enterarse de por qué y cómo se sienten.

La mayoría de los cuentos psicológicos que se han analizado en este capítulo se narran en tercera persona y solamente en tres de ellos se utiliza la primera persona. Asimismo, en los cuentos resalta el anonimato de algunos protagonistas. En este sentido, no nos parece arriesgado afirmar que Pardo Bazán enfatiza más los sentimientos que los personajes gracias a su portentosa habilidad literaria, porque, como señala nuestra autora, los sentimientos humanos no necesitan nombres particulares para experimentarse o sentirse. Los sentimientos son inherentes a la raza humana, universales e innegables. En otros momentos, la autora destaca la asignación de los nombres a los protagonistas, algo que resulta muy coherente con el estado de ánimo del héroe, con su enfermedad u obsesión.

Si bien son episodios específicos para la descripción de sentimientos, teniendo en cuenta la extensión del cuento y sus límites ya referidos, hay una gran variedad de temas en los cuentos psicológicos de Emilia Pardo Bazán. Los más recurrentes son la desilusión, la estupefacción, la adicción a los juegos (y, en relación con ella, la buena o mala fortuna, el azar), enfermedades como la depresión y los trastornos obsesivos, la muerte (a causa de accidentes y suicidios), además de sentimientos como el amor y el desamor o la inspiración artística, las profesiones, los viajes del yo interior, las fantasías y el mundo infantil, etc.

### 2.3. La historia decimonónica como trasfondo dramático

El siglo XIX significa para España una etapa de grandes cambios, luchas políticas y, en suma, una época revuelta marcada por guerras y conflictos tanto a nivel nacional como internacional. La Revolución de 1868 (la Gloriosa), las guerras carlistas y una serie de trastornos marcan la vida social, política y literaria, dejando una profunda huella en la memoria colectiva y el patrimonio cultural de la sociedad española. Doña Emilia no solo formó parte de la historia y la política de España, sino que también intentó darles forma con su pluma y talento como crítica, historiadora y literata. Si bien la autora no participó activamente en política (no olvidemos que en aquella época las mujeres no tenían derechos civiles) no cesó de publicar su opinión sobre los movimientos y acontecimientos que concernieron tanto a España como al resto del mundo, desde las guerras carlistas hasta la Primera Guerra Mundial (1914-1918)<sup>33</sup>.

Emilia Pardo Bazán fue una figura excepcional de su tiempo, tanto por su vida privada como por su trayectoria profesional. Desde muy joven asistió a las tertulias y fue una lectora incansable; sus lecturas le abrieron las puertas a otro mundo, a culturas distintas y a toda una panoplia de tendencias literarias y políticas a escala europea. Por otro lado, el entorno familiar de la artista propició que profundizara en los asuntos políticos y nacionales (recordemos que su padre fue elegido diputado en las elecciones generales de 1869). Doña Emilia recogió del siguiente modo los acontecimientos más destacados de 1868 en sus “Apuntes autobiográficos”, publicados acompañando a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (1886):

Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la revolución de Septiembre de 1868. Elegido diputado mi padre para las Constituyentes del 69, y empezamos a pasar los inviernos en la corte y los veranos en Galicia (tomo I: 26).

Una serie de problemas y conflictos de índole económica, social y política, guerras coloniales inclusive, se tornaron cada vez más graves y preocupantes para España. La situación convulsa en la que a la sazón se encontraba el país inquietaba a nuestra autora; según confirma Gómez-Ferrer Morant (1998), Pardo Bazán criticó de modo recurrente a los políticos y subrayó la ineficacia y la ausencia de auténticos dirigentes entre los altos cargos públicos.

---

<sup>33</sup> Véase Ruiz-Ocaña. “La Primera Guerra Mundial contada por Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*”, 2014-2015. Asimismo, la escritora también publicó anteriormente artículos sobre la crisis del 98.

Pardo Bazán contraria a la guerra de Cuba y consciente tras la derrota de las penosas circunstancias que atraviesa el país, se sirve de la pluma para criticar con dureza a la clase dirigente, para poner de manifiesto los «males de la patria», para proponer posibles soluciones y en todo caso, para aportar su trabajo y sumarse al proyecto de regeneración. [...]

La ausencia de una clase dirigente preocupa profundamente a Pardo Bazán. [...] El funcionamiento de la vida política le conduce al pesimismo; la trayectoria de la vida parlamentaria durante el siglo XIX no ha seguido el camino esperanzador con que abriera el siglo XIX (138-139).

La política y los temas de actualidad fueron una constante en la vida de la escritora. Además de pertenecer a una importante familia gallega, y de que su padre fue diputado del Partido Progresista<sup>34</sup>, la convulsa atmósfera del país dominada por dos grupos pretendientes al trono español —carlistas e isabelinos—, así como la condición femenina, ejercieron influencias notables en la formación de sus ideas políticas y literarias. La crítica de la visión patriarcal acerca de las mujeres, la vida privada de Pardo Bazán y las condiciones sociopolíticas de la época histórica quedaron plasmadas en la narrativa de la escritora gallega, por lo que su obra está profundamente empapada por el trasfondo histórico y político de su época. Emilia Pardo Bazán nació y se crio en el seno de una familia gallega con recursos económicos, y liberal con antepasados afrancesados y progresistas<sup>35</sup>.

Nuestra autora recibió un trato especial en la familia por ser hija única, además de una formación exclusiva y moderna para aquel tiempo. José Pardo Bazán, su padre, puede eliminar algunas barreras culturales patriarcales que obstaculizan el desarrollo de la mujer y le da un consejo vital que cambiará la visión de la joven: “Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos” (Bravo-Villasante, 1973: 16-17). Así, gracias a su progenitor, doña Emilia empezó a conocer el concepto de igualdad entre ambos sexos, un largo camino que la conduciría a convertirse en librepensadora y defensora de la igualdad de la mujer.

---

<sup>34</sup> Barreiro Fernández (2003) refiere que el abuelo y el padre de nuestra autora, Miguel de Pardo Bazán y José Pardo Bazán, respectivamente, militan en el bando progresista, si bien el progenitor se opone al decreto de libertad de cultos que establece la Constitución de 1869, el cual limita los derechos de la Iglesia española. Este es un momento clave en el cambio de posicionamiento político de nuestra autora.

<sup>35</sup> Barreiro Fernández (2003) detalla pormenorizadamente la genealogía de Emilia Pardo Bazán y concluye que nuestra autora “llevaba en sus venas sangre hidalga desde hacía, al menos, dos siglos” que es “sin excepción alguna, sangre afrancesada y liberal (...) No hemos encontrado en sus antepasados ni uno solo que militara en el absolutismo ni en el carlismo” (16-19).

La postura progresista y liberal de nuestra autora sufre un cambio dramático ocasionado por la complicada atmósfera que domina todo el país. El tiempo que transcurre en la capital española, en plena crisis económica y política, anuncia días aún más difíciles. En una época de grandes controversias sobre la monarquía, la constitución y los esfuerzos de los dos bandos por la posesión del trono, el hecho de que José Pardo Bazán, liberal en lo político y católico en su ser más íntimo, vote a favor de la unidad religiosa con los carlistas, en contra de la libertad de culto, da lugar a polémicas que suscitan comentarios desfavorables a la familia de nuestra escritora ya que el padre de nuestra autora es galardonado con el título de conde por el papa Pío IX el 13 de junio de 1871 por su apoyo al catolicismo<sup>36</sup>. A partir de entonces, la familia Pardo Bazán es consciente de una cada vez mayor tensión política. Una serie de acontecimientos —la Revolución de 1868, el exilio de Isabel II (1830-1904) y la búsqueda de un rey italiano, Amadeo I de España, durante un corto tiempo de reinado (1871-1873), su posterior abdicación y la proclamación de la Primera República (1873-1874), etc.— no logran restablecer el equilibrio en el país ni calmar la extremadamente agitada atmósfera política. Además, la inestabilidad y la desconfianza provocan la huida de una gran cantidad de aristócratas españoles al extranjero; entre ellos, la familia de nuestra autora y el joven matrimonio. Emilia Pardo Bazán relata en “Apuntes autobiográficos” el motivo de sus viajes, que comienzan en 1873 —en compañía de sus padres y su marido— y que durarán unos cinco meses, por varias ciudades europeas como Burdeos, París, Milán, Venecia o Viena:

más nublado que nunca el horizonte después de la marcha del italiano, y resuelto mi padre a morir para la política al mismo tiempo que moría el honrado partido progresista cuyo ensueño fue conciliar los intereses religiosos y la libertad constitucional, pasamos a Francia, con ánimo de ver correr tranquilamente desde París las turbias aguas de la revolución, ya sin dique (31-32).

Aunque estas líneas de la autora se pueden interpretar como una huida de la caótica atmósfera del país, González Herrán (2014) afirma que realmente se trata de una huida de “una *peregrinación carlista*”:

los verdaderos motivos y objetivos del viaje; que no fue, como ella declararía en aquellos «Apuntes autobiográficos» de 1886, por huir del país [sino] [l]as auténticas razones de aquella salida de España —también políticas— tenían que ver con la conocida adhesión al

---

<sup>36</sup> Ha de recordarse que un título papal no es reconocido en España como título de nobleza. Pardo Bazán lo obtendrá también del gobierno de España. Sobre este aspecto, véase Martelo de la Maza García. “Condesa de Pardo Bazán: aproximación jurídica al título que logró sustituir al nombre”, 2016. Por otro lado, el padre de la literata no se somete al carlismo por completo bajo ningún concepto. José Pardo Bazán actúa en favor de la Iglesia por su propia visión católica. Tal como afirma Barreiro Fernández (2003), “en esta coyuntura, doña Emilia y posiblemente su propio padre encuentran en el carlismo una esperanza política para el futuro” (26).

carlismo de los expedicionarios: especialmente su esposo, José Quiroga y Pérez de Deza, pero también ella misma (6).

No cabe duda de que el ambiente político del momento ejerce una poderosa influencia sobre la autora gallega. Aunque la artista española es librepensadora y progresista casi por naturaleza (ambiente familiar), llega un momento clave en su vida que la hace virar hacia el movimiento tradicionalista, simpatizando con el carlismo, viendo a este como encarnación del equilibrio y el consenso nacional. No obstante, tal cambio es coyuntural, no permanente, habida cuenta de lo joven que es nuestra escritora cuando escribe tales líneas.

Años más tarde, doña Emilia expondrá la transformación de sus ideas políticas en “Confesión política”, que forma parte de *Mi romería*<sup>37</sup> (1888): “De familia liberal, acogí con simpatía el movimiento; en breve los desplantes y excesos de la gloriosa me arrojaron en sentido contrario, hacia la reacción completa” (193). En la misma obra, que es no sólo un libro de viajes, sino igualmente un manifiesto público de opiniones políticas, dirige un capítulo, intitulado “Don Carlos”, al aspirante al trono. Los encuentros ocasionales en Francia y la visita premeditada a don Carlos en Italia demuestran la simpatía de doña Emilia por el carlismo. Sin embargo, nunca se adhiere al carlismo tradicional más extremista, sino al moderado. Algo que, tal y como muestra Freire López (2003), resulta molesto para los periódicos y revistas carlistas de la época como *La España católica*, *La Fe* o *El Siglo Futuro*:

Pero los dos artículos, de talante conciliador, el primero titulado «Don Carlos», y el segundo «Confesión política», publicados en *La Fe*, darán origen a la segunda gran polémica de prensa en la que se ve envuelta Emilia Pardo Bazán. [...] Doña Emilia nunca pudo imaginar que sus dos artículos acabarían contribuyendo de tal modo a las disensiones internas del partido carlista, y experimenta una vez más el poder de la escritura y del instrumento que tiene en sus manos (127).

Así, la postura carlista de la autora no agrada a los carlistas auténticos. Además, el carlismo de la autora no se prolonga durante mucho tiempo, dado que semejante concepción no concuerda con el perfil de mujer libre y atrevida, de la futura feminista y autora polémica que será Emilia Pardo Bazán. Aun así, “muchos aristócratas y no pocos burgueses creen encontrar en el carlismo el partido de orden, de la tradición, el instrumento más apto para devolver a España la orientación que parecía definitivamente perdida” (Barreiro Fernández, 2003: 26). La propia escritora admite públicamente en 1888 su interés hacia el carlismo: “yo *sentía* igual que antes, pero *entendía* de otra

---

<sup>37</sup> Los artículos “Don Carlos” y “Confesión política” se publican previamente en *La Fe*, lo cual, según afirma Freire López (2003), causa gran polémica y tensión entre los partidarios del carlismo, quienes inician “una verdadera campaña contra Emilia Pardo Bazán por la tolerancia que respiran sus artículos” (127).

manera, determinada por la lectura, la diaria observación y el curso del tiempo, que, sin debilitarme, me traía calma, aplomo y sentido práctico” (195). Así pues, condicionada por tal coyuntura política y sociocultural, la joven escritora dirige su atención hacia el carlismo, simpatizando, como hemos dicho más arriba, con la idea de que lo tradicional puede restablecer la estabilidad en el país. Barreiro Fernández (2003) describe este breve período de Pardo Bazán como “pecado de juventud” (25). Cabe decir a este respecto que la autora no oculta en ningún momento la complejidad de su personalidad, que puede parecer contradictoria a muchos en su época. A este respecto, Paz Gago (2007) ha descrito a doña Emilia de la siguiente manera:

Aristócrata conservadora y defensora de la condición femenina; naturalista en literatura y no por ello menos ferviente católica, apostólica y romana; progresista en concepción de la vida práctica y tradicionalista en ideas políticas; colaboradora en los principales diarios liberales y antigua conspiradora carlista (349).

Como hemos comentado anteriormente, el carlismo de nuestra autora no llega a ser extremista, sino moderado y tradicional. A ello hay que sumar, aparte del influjo de su padre, la posible influencia de su marido carlista, José Quiroga Pérez. En este sentido, Barreiro Fernández (2006) ha afirmado que “la familia de don José Quiroga Pérez era liberal. [...] No hay duda de que don José Quiroga militó en el carlismo. Pero como una opción personal y no familiar” (27).

Sin ningún género de dudas, nuestra autora queda impresionada por los acontecimientos y problemas que enfrenta España durante el siglo XIX, incluyendo tanto las guerras como los conflictos nacionales que resultan cada vez más graves y enconados. Las sucesivas crisis de la monarquía, la guerra de Cuba y la pérdida de los últimos territorios de ultramar en 1898 provocan una honda desilusión en nuestra autora especialmente la pérdida de la colonia cubana. En muchas ocasiones, en *La Ilustración Artística*<sup>38</sup> comenta y se lamenta de lo ocurrido, sin dejar de responsabilizar a los políticos que actúan a favor de sus propios intereses, preocupándose solamente por satisfacer sus más espurios intereses político-electorales. Pardo Bazán vincula la derrota de Cuba con “la ciega improvisación y la concupiscencia verdaderamente criminal” de los gobernantes en su columna titulada “Elegía”, de *La Ilustración Artística*, subrayando la idea de que “España ha sido víctima del romanticismo que lleva en las venas”.

---

<sup>38</sup> Todas las referencias de *La Ilustración Artística* están recogidas en Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1915)*, 2005.

De suerte que no vacilo en afirmarlo: una de las cosas peores que hoy nos suceden, es no saber a qué atenernos, ni a quien echar la culpa de tanta catástrofe, del fracaso inmenso de nuestra política, nuestro régimen, nuestras esperanzas, desde la Restauración acá. [...]

Nunca como hoy se ha demostrado que la política es cosa que a todos nos importa, y que al intervenir en ella, en la medida de nuestras fuerzas, cumpliríamos un deber (*LIA*, número 855).

Doña Emilia asocia “el honor nacional” con la defensa de Cuba, puesto que considera que “al defender a Cuba defendemos nuestra honra, procedemos como procede una nación que se tiene en algo” (*LIA*, número 780). Tras el Desastre del 98, Pardo Bazán publica una columna titulada “De requiem” para el día de los Difuntos. Sin embargo, parece más bien un llanto dedicado a los soldados caídos en combate:

Hemos enterrado, sucesivamente, la esperanza, la honra nacional, la reputación que aún hacía en Europa poético y glorioso nuestro nombre; hemos enterrado la fortuna pública, la herencia de nuestros antepasados, la soberanía española en Ultramar, la fe en muchas cosas, en infinitos hombres, en instituciones y organismos que nos parecían inmortales; y hasta hemos acompañado a la sepultura a nuestro propio corazón de patriotas, helado y paralizado por tantos desengaños, lacerado por tantas espinas. En vez de preguntar quién se ha muerto aquí, preguntemos quién ha quedado vivo; qué es lo que todavía palpita, qué es lo que aún siente circular el torrente de la sangre por las venas (*LIA*, número 879).

En este capítulo examinaremos los cuentos que se desarrollan en un ambiente histórico y bélico. Pardo Bazán se hace eco de las personas que sufren las consecuencias de las guerras. Sus protagonistas son los más vulnerables: tanto las mujeres en “«Las desnudas»”<sup>39</sup> (1897), “De vieja raza” (1901) y “El voto de Rosiña” (1899), como los niños en “Oscuramente” (1900) y “La Paz” (1897). Son cuentos que, aun transcurriendo en un tiempo muy lejano, logran llevarnos al momento, a la crueldad y a la destrucción total de la guerra. La atmósfera bélica descrita por Pardo Bazán muestra el miedo insuperable que predomina en la sociedad: los jóvenes tienen pánico de ser reclutados, las familias de perder a sus hijos en la guerra, las mujeres de quedarse viudas, etc. Las mujeres, por sus particulares condiciones sociales, suelen ser las víctimas que más sufren las consecuencias de la guerra. Por ejemplo, en “«Las desnudas»” un comandante elige a cinco hermanas para castigar al tío de estas.

“«Las desnudas»” (1897) cuenta las crueldades de la época de las guerras carlistas. El conflicto político y social se acrecienta día a día y también aumentan los actos de barbarie ejercidos

---

<sup>39</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

contra los inocentes. En esos tiempos revueltos aparece un contraguerrillero, el *Manco de Alzaur*<sup>40</sup>, horroroso y cruel al que se conoce por sus actos sin piedad en los territorios bajo su control. Por las quejas extendidas, el general del contraguerrillero, un padre cariñoso con sus hijas, demuestra su disgusto, le advierte y pide que no castigue a las mujeres de manera violenta, y el *Manco de Alzaur* se lo promete. Pero llega un día en que el contraguerrillero se arrepiente de veras por haber dado dicha promesa al general cuando quiere castigar a cinco jóvenes.

El *Manco de Alzaur* es derrotado por el cura carlista de Urdazpi, un pueblo partidario del carlismo en el País Vasco, tras lo cual el contraguerrillero decide vengarse. Al capturar a las sobrinas del cura de Urdazpi, cinco hermanas guapas, religiosas y carlistas cuya madre —carlista también— muere de un disparo a manos de los liberales, se le ocurre una idea para castigarlas sin faltar a su promesa: ordena a sus militares desnudar a las muchachas y las hace pasear sin ropa por las calles del pueblo; del mismo modo, se venga del cura manchando la honra de sus sobrinas. Durante el paseo de la vergüenza, las desnudas tienen que aguantar las burlas y los insultos de la gente, y piden al *Manco* que las fusile, en vez de sufrir tal oprobioso castigo. Cuando acaba el paseo, el contraguerrillero, satisfecho, envía a las hermanas a casa. No resulta difícil imaginar el sentir de las hermanas, encerradas en casa y consumidas por la pena. A partir de aquel día las cinco hermanas, quienes serán llamadas *las desnudadas* en la aldea, viven enclaustradas en casa para no ver a nadie, si bien tampoco nadie desea verlas. Gracias a una amiga piadosa que les trae comida, las protagonistas logran vivir un año sin salir de casa. No cabe ninguna duda de que el paseo de la vergüenza les ha arrebatado todas las posibilidades de lograr una vida feliz y honrada, así como sus sueños de matrimonio. Poco después, cada una elige su camino: la menor de *las desnudadas* no puede aguantar más y muere a causa de la tristeza un año después. Posteriormente, la mayor abandona la casa y se refugia en un monasterio para ayudar a los niños y enfermos en Vitoria. Dos de las hermanas huyen juntas; una de ellas participa en la guerra y muere luchando; la otra se dedica a la prostitución. La última de estas se queda en casa y continúa su vida con su tío, un cura, dedicándose a las tareas domésticas y religiosas en la iglesia. No es de sorprender que desde entonces la gente la respete considerablemente, evitando ahora llamarla *desnudada*.

Baquero Goyanes (1949) ha considerado y descrito, respecto a “«Las desnudas»”, en el capítulo “Cuentos de la guerra carlista”, el acto humillante del *Manco de Alzaur* como una “cruel venganza” (276). “«Las desnudas»” es la triste historia de una lucha masculina que acaba

---

<sup>40</sup> Mantenemos la forma en cursiva del apodo del personaje utilizado por Emilia Pardo Bazán en la publicación original.

condenando a mujeres inocentes. “«Las desnudas»” constituye un cuento auténticamente histórico cuyo trasfondo se basa en las guerras carlistas (que tienen igualmente un claro componente patriarcal por la manera de castigar del comandante). El narrador ubica el cuento entre las fechas más sangrientas de la historia de España, sin concretar el año, de la siguiente manera: “Pertenece mi historia [...] a un cruento período de nuestras luchas civiles, después de la Revolución de 1868” (Pardo Bazán, 1990, II: 108). La situación convulsa del país se describe con realismo y vivacidad: “En guerras tales, el país está de parte de los guerrilleros; o, por mejor decir, las guerrillas son el país alzado en armas, y el contraiguerrillero es el Judas contra el cual todo parece lícito, y hasta loable” (108). El *Manco de Alzaur* representa a uno de esos guerrilleros crueles. El espacio retratado en “«Las desnudas»” es el pueblo de Urdazpi, descrito como el “foco de carlismo”, y las hermanas son “cinco lindas y honestas muchachas, carlistas y devotas, sobrinas del párroco faccioso, hijas de su única hermana, fusilada por los liberales en la anterior guerra” (109). El *Manco de Alzaur* las llama “carcundas” y las castiga de la manera más humillante posible por razón de su sexo.

Pasando ahora al análisis de la siguiente narración, “De vieja raza” (1901) presenta otro ejemplo de la crueldad de la guerra en el que las mujeres sufren las consecuencias de esta, tanto por la contienda bélica en sí como por su condición sexual<sup>41</sup>. En esta ocasión, los tiempos turbulentos de la Revolución francesa pintan el cuadro dramático-histórico pardobazaniano a través de la trágica muerte de cinco mujeres inocentes, condenadas a la guillotina por las ideas o actos políticos de sus maridos y padres. El motivo que las lleva a la muerte es la pertenencia a la clase aristocrática, e igualmente por ser mujeres o hijas de los hombres que actúan en contra de la Revolución. Se enfrentan a una grave injusticia, dado que se encuentran ante la guillotina por sus apellidos y su origen social, cuando realmente llevan una vida tranquila en sus casas, estando muy lejos de los acontecimientos político-sociales. Son nada más que cinco mujeres inocentes: las dos hermanas mayores, una joven en torno a treinta años y una madre y su hija: la condesa de *L’Hermine e Ivona*<sup>42</sup>.

El día de la ejecución, todas se encuentran en un coche en dirección a la plaza, donde tendrá lugar el acto, con miedo y desesperación. Aunque se respira un ambiente triste y sin esperanza, la señora *L’Hermine* se da cuenta de que a un oficial le gusta su hija, *Ivona*. Así que la madre decide probar suerte para salvar a su hija de la guillotina. Entre tanto, llegan a la plaza, donde las espera

---

<sup>41</sup> Para profundizar en el tema de violencia ejercida contra las mujeres y su respuesta a la acción violenta, véase García Suarez, “Cuerpos que se rebelan contra la violencia en la cuentística de Pardo Bazán”, 2021.

<sup>42</sup> Mantenemos igualmente la forma en cursiva de los nombres tal como aparecen en el texto original.

una multitud de espectadores. La adrenalina y la atmósfera de pánico van acentuándose, mientras las mujeres suben unas tras otra a la plataforma. La madre y la hija serán las primeras en estar bajo la guillotina. Aun así, la condesa no deja de pensar en salvar a su hija ofreciéndole al oficial las monedas que guarda en el pecho, comprando la libertad de su retoño. En ese momento, a causa de la tensión *in crescendo* y del caos de la atmósfera, el verdugo coge primero a la muchacha, en vez de a su madre. Esta se entrega a la muerte, siendo feliz por haber guardado el dinero en su pecho.

Por una parte, “De vieja raza” es un cuento marcadamente psicológico e histórico. La descripción de la ansiedad y el miedo que sienten las mujeres y su inocencia se despliegan de modo gradual en el cuento, desde las primeras líneas hasta el final de la narración. En efecto, “De vieja raza” tiene un tono psicológico muy acentuado: “las sentencias a muerte se estremecían y cruzaban largas miradas de infinito terror. Sí, preciso es confesarlo: las infelices mujeres no querían que las degollasen” (Pardo Bazán, 1990, II: 149). Por otra parte, la atmósfera de la Revolución francesa y las condenas a muerte constituyen la fuente inspiradora y verosímil del cuento. La acusación de las mujeres por los actos de los hombres de la familia designa la visión social y cultural de la época respecto al sexo femenino. Y es que las condenadas no dejan de preguntar el motivo de su ejecución:

Además, las víctimas hacinadas en la carreta no se contaban en el número de las viriles amazonas del ejército de Lescure, ni habían galopado trabuco en bandolera con las partidas del *Gars* y de Cathelineau. Señoras pacíficas sorprendidas en sus castillos hereditarios por la revolución y la guerra, briznas de paja arrebatadas por el torrente, no se daban cuenta exacta de por qué era preciso beber tan amargo cáliz. Ellas ¿qué habían hecho? Nacer en una clase social determinada. Ser aristócratas, como se decía entonces. Nada más. Los cuatro cuarteles de su escudo las empujaban al cadalso. No lo encontraban justo. No comprendían. Eran «sospechosas», al decir del tribunal; «malas patriotas». ¿Por qué? Ellas deseaban a su patria toda clase de bienes: jamás habían conspirado. No entendían de política (Pardo Bazán, 1990, II: 149).

Ser “malas patriotas y aristócratas” es la acusación del tribunal. Ello basta para llevarlas a la guillotina. “De vieja raza” constituye un precioso ejemplo del feminismo de Pardo Bazán. Claro está que no se requiere ningún derecho, ninguna igualdad entre los sexos; ni siquiera una lucha contra el patriarcado. El eje temático de “De vieja raza” es la matanza de cinco mujeres inocentes y desinteresadas por la política por los hombres de su familia. Así explica doña Emilia el motivo de la pena de muerte: el hecho de ser de una familia aristocrática se interpreta como algo criminal en la época histórica de la Revolución francesa.

Otro relato, “El voto de Rosiña” (1899), da a conocer a una joven aldeana, Rosiña, que resulta determinante en las elecciones y que, al contrario que otras protagonistas, no acaba como una víctima, sino como una heroína anónima. “El voto de Rosiña” nos transporta al siglo XIX (si bien la autora no da una fecha exacta), cuando se acercan las elecciones en Palizás, un lugar ficticio, y la mujer española carece del del derecho a voto<sup>43</sup>. Tiene lugar una gran lucha política entre dos candidatos: uno, Sixto Dávila, está apoyado por el ministro; y otro, Francisco Javier Magnabreve, es el entonces administrador. Evidentemente, será una batalla feroz, ya que ambos ansían ganar las elecciones. Sixto Dávila es un joven simpático con aspiraciones políticas y un nuevo candidato, por lo cual no es conocido en la circunscripción electoral. Empieza su campaña presentándose y hablando con todo el mundo, incluso con las mujeres (aunque, recordemos, estas no pueden votar). Con el tiempo, gracias a su galantería y elocuencia, logra conquistar los corazones del electorado. Un día, Sixto Dávila encuentra a una huérfana tejedora llamada Rosiña. Al pasar por la choza de esta, el joven político hace una parada allí para conocerla, aun sabiendo que la joven no tiene a ningún familiar varón que pueda votar. Pese a ello, Sixto se presenta y charla brevemente con ella. Entretanto, el tiempo pasa y se acerca el día de las elecciones.

Sixto Dávila tiene previsto el triunfo en los comicios. Para evitarlo, un señor de la banda de Magnabreve, el actual administrador y rival de Sixto Dávila, urde un plan: el secuestro del joven candidato al pasar por una taberna a las afueras del pueblo, alrededor de la casa de Rosiña. Para poder hacerlo necesitan unos sacos, que piden a la joven tejedora en secreto, inventando una estúpida excusa gracias a la cual ella se entera del siniestro plan y decide arruinarlo mientras está preparando los sacos. Durante la noche, al pasar Sixto Dávila por la casa de Rosiña, ella aparece delante de él para avisarle de la intriga y le invita a su casa para refugiarse. Sixto se esconde allí, frustrando el plan de su enemigo, y gana las elecciones gracias a una mujer.

El período de la campaña electoral y la pugna de los contendientes por ganar los comicios constituyen la base del cuento, aunque no se ofrecen detalles acerca de las elecciones: “Si hay luchas electorales reñidas y encarnizadas, ninguna como la que presencié en el memorable año de 18... el distrito de Palizás (no se busque en ningún mapa)” (Pardo Bazán, 1990, II: 159). Por otro lado, Rosiña es en el cuento una suerte de protagonista invisible, cuya contribución determina la victoria de Sixto Dávila. La ausencia de sufragio universal en la España del siglo XIX se lee entre líneas en “El voto de Rosiña”, puesto que nuestra heroína no tiene a ningún familiar varón que pueda votar en las elecciones.

---

<sup>43</sup> El sufragio femenino se implanta en España en 1931; la mujer española puede votar por primera vez en las elecciones generales de 1933, durante la Segunda República.

[A]l pasar Sixto por delante de la choza y oír el runrún... del telar activo, y divisar a la laboriosa muchacha -aunque sabía perfectamente que no tenía padre, hermano, ni novio que pudiesen votarle-, se detuvo, se bajó del jaco, pidió agua «de la ferrada» o leche «de la vaquiña», bebió, alabó, agradeció y sostuvo con Rosa una plática (Pardo Bazán, 1990, II: 160).

“El voto de Rosiña” puede ser leído como un potente manifiesto en favor del derecho al voto para las mujeres, cuya exclusión de la política es un reflejo del dominio patriarcal, algo denunciado por Emilia Pardo Bazán:

Hoy ninguna mujer de España —empezando por la que ocupa el trono— goza de verdadera influencia política; y en otras cuestiones no menos graves, el pensamiento femenino tiende a ajustarse fielmente a las ideas sugeridas por el viril, el único fuerte (1999: 89).

Y es que no es posible que la mujer tenga abierto el camino de la política si impera una cultura que no educa a las mujeres para ser ciudadanos libres e iguales jurídica y políticamente, que las limita en todos sus derechos. Emilia Pardo Bazán, además, objeta lo siguiente a la opinión de la ínclita Concepción Arenal (1820-1893) a propósito de la concesión del sufragio femenino:

En lo que respecta a la concesión de derechos políticos a la mujer, si doña Concepción Arenal entendía que debían negársele es porque, enemiga del sufragio universal mientras predomine en el pueblo la ignorancia, creía que conceder voto a la mujer equivalía a otorgar voto doble al marido, múltiple al padre de varias hijas, etc. O lo que es lo mismo: suponía que la mujer, por su falta de personalidad y de educación, no estaba en condiciones para ejercer derecho tan alto y que requiere tanta conciencia del deber público. Datos recogidos en la América del Norte, donde se demostró que la hembra vota con más moralidad y perspicacia que el varón, quebrantaron las convicciones antiguas de la señora Arenal, y la inclinaron a soluciones contrarias de las propuestas en *La mujer del porvenir*.

He de repetir que si bien en muchos puntos estoy de acuerdo y acepto con entusiasmo el criterio de la señora Arenal, en otros podría ocurrírseme objetar bastante; pero mis objeciones no serían hoy oportunas, y, aprobando lo más, nada significaría discutir lo menos. He querido exponer casi textualmente las ideas de la esclarecida pensadora que acaba de morir (1999: 213).

Si partimos del punto de vista de Arenal, es imprescindible que las mujeres puedan disfrutar de una formación académica en pie de igualdad con los hombres no sólo para votar libremente, sino también para que disponer de su propia visión del mundo. Algo imposible de lograr si rige la práctica que excluye a la mujer de todo el sistema educativo, jurídico y político. Además, hay que tener en cuenta que la mayoría de los hombres del siglo XIX, exceptuando a los de las clases altas, tampoco tiene a la sazón suficiente formación para votar. “El voto de Rosiña” finaliza subrayando la oculta y determinante presencia femenina en el dominante mundo masculino:

En efecto, nadie le buscó allí; a la mañana la Guardia Civil, avisada por Rosiña le recogió y escoltó hasta dejarle en salvo. Y Sixto Dávila venció en toda línea; pero no sospecha nadie en Gobernación ni en los pasillos del Congreso que el triunfo se debió al voto de Rosiña, la tejedora (Pardo Bazán, 1990, II: 161-162).

Pasemos ahora a los cuentos que versan sobre el Desastre del 98, que, como es sabido marcó profundamente la historia de España desde fines del siglo XIX hasta buena parte del XX. Partiendo de una realidad histórica implacable, Pardo Bazán describe la psicología de una sociedad destruida que se ve envuelta en guerras continuas. En dos cuentos, “Oscuramente” (1900) y “La paz” (1897), se resalta la atmósfera bélica, el papel de los mambises<sup>44</sup>, el espíritu nacional y el miedo de los jóvenes a la guerra.

En concreto, “Oscuramente” (1900) cuenta la psicología del pueblo español, extenuado y consumido por conflictos sociales y bélicos, describiendo el tan humano y natural sentimiento de pavor hacia la guerra entre los jóvenes, obligados a enrolarse. Martín y Minga son dos hermanos huérfanos que viven apartados del pueblo. Martín es el hermano mayor y el que se encarga de la casa y del cuidado de su hermana menor; gana el sustento, cuida de su hermana no sólo por la obligación y la responsabilidad que asume, sino también por el cariño que le profesa. En la aldea se aprecia la labor de Martín. Aun así, se le atribuye una condición de “índole afeminada y pulcra”. Por otro lado, se comenta también que es un buen cristiano. En este sentido, Martín encarna el paradigma de persona respetada y admirada en la aldea. Sin embargo, su condición aparentemente afeminada, por ser muy cariñoso y estar al cargo de las tareas domésticas (en las que demuestra, además, muy buenas dotes), salta a la palestra. Cuando Martín es reclutado para la guerra de Ultramar, se lamenta por él mismo y por su hermana menor, dado que el joven intuye que no podrá regresar a su patria jamás. A pesar de que se asusta con la idea de la muerte, sabe perfectamente que debe marchar. Siente una profunda tristeza por su hermana y la encomienda a la tabernera del pueblo. Así, la niña recibe el amparo y el cuidado de una tierna señora, y consigue una vida acomodada. Mientras esta se acostumbra a su nueva vida, Martín va directo al matadero de la guerra.

“Oscuramente” es un cuento construido atendiendo a la psicología de unos individuos inmersos en una atmósfera que en realidad envuelve a todo el país. El hecho de que Martín sea sometido a leva produce un drástico giro en el curso de la narración.

---

<sup>44</sup> Los mambises fueron los partidarios de la guerra de independencia de Santo Domingo y Cuba contra el dominio colonial español.

Él sabía que era forzoso ir, no sólo al cuartel, sino a algo más terrible, que no se explicaba, que tenía para él mucho de misterio y más de horror, de eso que se ve en las ansias de la pesadilla... ¡La guerra...! ¡La guerra lejos, lejísimos..., más allá de los mares! (Pardo Bazán, 1990, II: 184).

Desde el momento en que es reclutado, Martín intuye que su muerte está muy próxima. Conocida su condición afeminada, todo el pueblo se burla de él: “¡Qué rechifla se levantó en la aldea al saberse cómo Martín había caído soldado! ¡Soldado aquella madamita, aquel miedoso [...]! ¡Aquél que ni gastaba navaja, ni bisarma, ni una triste vara agujadora!” (183). Nadie espera que este vaya a combatir realmente a los mambises. La noticia de la trágica muerte del joven en el campo de batalla no tarda en llegar a la aldea:

Una emboscada, una trampa en que cayó el destacamento. Lo supe por carta que se recibió en Marineda, de un sargento que escapó con vida. Diez o doce murieron y entre ellos Martín. No lo trajeron los periódicos; ¡si fuesen a traer las menudencias!... A Martín le saltaron a la cara dos negrotos (Pardo Bazán, 1990, II: 184).

En resumen, Pardo Bazán enfatiza la idea de que la guerra es implacablemente cruel; no hay salida con vida del campo de batalla. Respecto a la noticia de los caídos, los periódicos de aquel entonces ni siquiera se hacen eco de los jóvenes soldados que mueren en una guerra ya perdida de antemano.

La atmósfera bélica permea todos los ámbitos de la sociedad española hasta el punto de que se percibe en los niños en edad escolar. A este respecto, *La paz* (1897) relata la historia tragicómica de dos bandos de estudiantes que son enemigos. No faltan los jefes: Pepito Lancín, listo y divertido, representa al caudillo del bando izquierdo, mientras que Riquito (Federico) Polastres, fuerte y valiente, encarna al del bando derecho. Todos los días, los jefes de ambos bandos hacen tonterías en el colegio, en función de las habilidades de cada uno, y se insultan mutuamente sin cesar con el fin de vencer al otro. Para acabar la interminable lucha reducida a estupideces, palabrotas e insultos, deciden montar una guerra verdadera, como las que anuncian los periódicos. Se proclama la fecha, además del lugar y otras reglas de la batalla que acabará con la victoria y la superioridad definitiva de uno de los dos contendientes. Decidido el plan, llega el día del combate: quedan a las seis en un descampado, dispuestos a entablar una lucha a muerte, y es que ambos bandos portan una variedad de armas muy peligrosas: cuchillos, navajas e incluso pistolas y un revólver verdadero. Todos están preparados para un combate sangriento. Antes de darse la señal, el jefe del bando izquierdo, Pepito Lancín, declara a su equipo como parte del bando español, asignando al otro el papel de parte enemiga, algo que el bando derecho no acepta. La sorpresa mayúscula llega pronto: ni el bando izquierdo ni el derecho quieren interpretar el papel del enemigo, los mambises, puesto que cada uno

desea representar al español. Al poco rato, descubren con sorpresa que nadie quiere ser el enemigo y que ambos bandos son españoles, hacen las paces, se deshacen de las armas y se abrazan, subrayándose de este modo cómo el fraternal espíritu español puede jugar un papel importantísimo a la hora de unir a los niños de un mismo país.

El combate y el juego de los niños del cuento constituyen una reflexión relativa a la dominante atmósfera bélica de la sociedad española de la época. No se trata de un combate verdadero; ni siquiera el juego es sencillo ni convencional. La psicología de los niños se ve afectada y dañada por las guerras en que está enfrascada España en ese lapso histórico de tiempo. A este respecto, Baquero Goyanes (1949) ha afirmado la clara intencionalidad política presente en “La paz”:

“La paz”, de la Pardo Bazán, tiene igualmente una intención política, alusiva a las luchas internas que mermaban la energía española: Unos niños se disponen a jugar a la guerra, organizando una gran pedrea. Pero nadie quiere hacer el papel de mambises, deseando hacer todos de españoles. Se agrupan alrededor de la misma bandera, fraternalmente (295).

En un principio, podemos decir que los dos bandos hacen tonterías propias del ámbito escolar, ya que existe una rivalidad juvenil mutua. No se mencionan los valores éticos y nacionales, ni se hace referencia a las guerras. El propósito del juego da un giro de 180 grados cuando los niños deciden montar una guerra verdadera. En el campo de batalla se resalta el nacionalismo latente en el espíritu de los estudiantes. Veamos cómo dialogan los niños, expresando así su larvado nacionalismo español y su intento de persuadirse mutuamente para que el otro interprete el papel de enemigo. En este caso, son Lancín y Riquito, respectivamente, quienes conversan:

-Ahora veréis lo que es el valor de los españoles. ¡Muchachos! ¡Viva España! ¡A la bayoneta! [...]

-Oye tú, Lancín, ¿quiénes éramos nosotros?

-¡Anda éste! Erais los mambises -respondió Pepito, apretando la culata de su revólver, por el fino gusto de acariciarla.

-¿Y vosotros?

-Éramos españoles, ya se sabe. ¿Qué habíamos de ser?

-¡Claro, como que íbamos a entrar así! No vale. ¡No se nos antoja, barajas! ¿piensas que te moneas conmigo?

-Y entonces, ¿cómo va a ser, bruto, animal? Si no éramos contrarios, cata que no había guerra.

[...]

-Me has partido... Esto «no sirve»... No puede haber batalla... Si todos éramos españoles, no nos podíamos pegar. También te aseguro que cuando yo te pille, y no esté delante nadie, y no tengas bandera...

-¡Vaya una gracia que harás! Tienes una fuerza que parece de buey -contestó altivamente Lancín, disparando su revólver al aire, mientras los dos ejércitos fraternizaban y Riquito se arrepentía ya de su amenaza poco generosa (Pardo Bazán, 1990, II: 137-138).

El protagonismo de los niños de “La paz” permite una lectura del relato —en el que, como decimos, se refleja una atmósfera de envolvente exaltación nacionalista— en clave de cuento infantil. Así lo interpreta Llorens García (2014), para quien “La paz” es un cuento infantil y “un suplemento para niños” (270).

Más allá del último aspecto mencionado, es claro que “La paz” de Pardo Bazán es un símbolo y una autocrítica de una época en la que impera un nacionalismo español exacerbado y en un momento en que la guerra es encarnizada. Hablamos de un nacionalismo partido en dos, con una lucha interna que dificulta sobremanera la posibilidad de unirse para combatir a los enemigos exteriores. La pugna de los dos bandos estudiantiles simboliza la dualidad de la España del siglo XIX a nivel sociopolítico. El ideal nacionalista toma cuerpo en la enseña española, ya que en el cuento el que porta la bandera, “un trapo de percalina amarillo y rojo, resto probablemente de algún adorno de mástil en las últimas fiestas que había celebrado la ciudad” (Pardo Bazán, 1990, II: 138), anuncia y justifica su nacionalismo. Sin embargo, los niños de “La paz” logran materializar la paz gracias a un diálogo amistoso que hace posible que comprendan que todos son españoles, actuando con una madurez más propia de adultos y abandonando el campo de batalla con abrazos. “La paz”, y en particular la parte final, puede servir de lección para los mayores de la época, enrolados en uno u otro bando nacionalista. Un diálogo comprensivo puede dar fin a todo tipo de guerras y conflictos. Es claro, entonces, el elemento didáctico y moralizante del cuento.

En resumen, son muy pocos los ejemplos, dentro de los *Cuentos dramáticos* (1901), que versan acerca de lo histórico y lo bélico. En los cuentos de trasfondo histórico, Pardo Bazán no solamente dibuja el cuadro caótico y confuso de la España del siglo XIX, con referencias a las guerras carlistas y la contienda de Cuba, sino que también permite reconocer pedazos de su personalidad, de su origen social y su perspectiva literaria e ideológica, como el feminismo y la aristocracia. Nuestra autora escoge a las mujeres y los niños para sus cuentos de fondo político-histórico por el hecho de que ellos son los más vulnerables ante la guerra. Tan solo en dos cuentos, “«Las desnudas»” y “De vieja raza”, se expone el castigo que sufren diez mujeres. Pese a su inocencia, han de pagar por los pecados de los hombres de su familia, quienes actúan movidos por sus propias opiniones políticas. La valentía y la contribución de la mujer en “El voto de Rosiña” no se aprecian; ni siquiera se reconoce por parte de las autoridades por su sexo, dado que la mujer no puede votar, ni se espera de ella, por ende, que exprese su opinión política. Respecto a los niños,

son ellos quienes se ven más gravemente afectados por la guerra. Su condición indefensa y el ser menores de edad son dos rasgos que les hacen más vulnerables en la atmósfera bélica. En “Oscuramente” se pinta a un joven-niño soldado que tiene que marchar al campo de batalla a pesar de su condición huérfana y de ser menor de edad. “La paz” sirve de referente para disponer de una vista panorámica de un país en conflicto; los niños están tan afectados por la guerra que no saben siquiera percibir la crueldad y la destructividad que supone toda contienda bélica.

### 3. ANÁLISIS DE *CUENTOS TRÁGICOS* (1912)

#### 3.1. Cuentos criminales y policíacos

##### 3.1.1. Orígenes y recepción de la narrativa policíaca

Emilia Pardo Bazán fue siempre precursora de las nuevas tendencias literarias, desde el naturalismo francés a la novela rusa, y al mismo tiempo una escritora fascinada por la experimentación de géneros y estéticas, como veremos aquí con la novela policíaca. Si bien su inclinación y fascinación por lo criminal y policíaco suele quedar en un segundo plano respecto a su producción narrativa, Juan Paredes Núñez (1979) afirma que “en repetidas ocasiones doña Emilia ofrece indicaciones explícitas acerca de la fascinación ejercida sobre ella por los crímenes y el misterio. Basta echar una ojeada a sus numerosas colaboraciones periodísticas para darse cuenta de ello” (tomo III: 7). Ello queda patente, sobre todo, en sus cuentos basados en hechos reales o noticias. En *La Ilustración Artística (LIA)*<sup>45</sup>, Pardo Bazán ocupa diversas las columnas con las noticias que versan sobre crímenes, asesinatos, robos, etc., que muestran una gran curiosidad y un profundo miedo en la sociedad decimonónica.

Las narraciones que forman el repertorio de *Cuentos trágicos* (1912) muestran, por un lado, crímenes, robos, asesinatos o trampas mortales, y, por otro, el interés de Pardo Bazán por el misterio y el suspense, con los que la escritora provoca en sus cuentos una inquietud tremenda en el lector, anunciando además en muchos de ellos una muerte trágica final. No es sorprendente que la autora gallega opte por reflejar un mundo misterioso, enigmático y mágico. Ese interés se relaciona, por un lado, con su preocupación por la psicología (ciencia que cobra especial importancia a finales del siglo XIX), y que en la escritura de doña Emilia se refleja principalmente desde 1890 y, por otro, con la percepción de problemas sociales nuevos, que conllevan por ejemplo a la creación de las secciones criminales de la policía. Resulta imprescindible referir de qué manera Pardo Bazán empezó a cultivar el género policíaco, así como sus opiniones sobre el nuevo género narrativo que nació a mediados del siglo XIX. Para ello, haremos una breve introducción al género policíaco desde sus primeras manifestaciones hasta su acogida definitiva en la literatura española. El objetivo principal del presente trabajo no es investigar el género policíaco, ni siquiera su evolución a lo largo

---

<sup>45</sup> *La Ilustración Artística* fue una revista barcelonesa en la que Pardo Bazán publicó sus columnas en la sección “La vida contemporánea” desde el 30 de septiembre de 1895 hasta el 18 de diciembre de 1916. En dicha columna la autora trató una gran variedad de asuntos a nivel nacional e internacional, además de publicar noticias periodísticas, críticas literarias, etc.

de siglo XIX, sino el de exponer la relación entre Emilia Pardo Bazán y el cuento policiaco español a través de sus *Cuentos trágicos* (1912), porque la coruñesa es la primera escritora en español que trabajó la novela policiaca como género con la publicación de su novela corta *La gota de sangre* en 1911. En este sentido, con el análisis de los *Cuentos trágicos* de Pardo Bazán se analizarán los cuentos policiacos y criminales recopilados bajo este título.

La producción literaria de Pardo Bazán es un largo camino desde unas primeras obras con rasgos todavía románticos y una estética dominante asentada en el realismo y el naturalismo, sin olvidar que doña Emilia alcanzará también el modernismo de entresiglos con varias novelas publicadas ya en el siglo XX. Así, Marisa Sotelo Vázquez (2000) señala el realismo y naturalismo como la estética dominante de su novela en la segunda mitad del siglo XIX y, pese a ello, la construcción psicológica de los personajes mantendrá rasgos del romanticismo, con el idealismo, el sentimentalismo y la imaginación (430).

Como es bien sabido, Pardo Bazán fue introductora del naturalismo francés en España con la publicación de diversos artículos que posteriormente se recogieron en *La cuestión palpitante* (1882), así como posteriormente presentó a los novelistas rusos y su nueva perspectiva literaria de profundización psicológica (*La revolución y la novela rusa*, 1887). Así, estamos ante una escritora que siguió muy de cerca las novedades literarias y extranjeras y que logró adaptarlas en sus letras con gran habilidad. Pardo Bazán fue, junto a Galdós, la gran autora del realismo-naturalismo de la literatura española decimonónica. Precisamente dentro de este periodo histórico, a ninguna figura destacada del campo literario español, salvo a nuestra autora, se le ocurrió mostrar interés por la novela policiaca que echó a andar en los países anglosajones en la segunda mitad del siglo XIX. Mientras en la Europa occidental el proscenio literario estaba marcado por los debates acerca del realismo y el naturalismo, en el mundo anglosajón comenzaba a desarrollarse otro género literario que después se consagró como la novela policiaca.

El cuentista americano Edgar Allan Poe (1809-1849) publicó *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) en la revista *Graham's Lady's and Gentleman's Magazin*, hito con el que se inició la narrativa policiaca en el mundo literario.<sup>46</sup> Edgar Allan Poe creó también el personaje de C.

---

<sup>46</sup> En realidad, el tema del crimen había constituido uno de los asuntos con el que más pronto se familiarizó el ser humano desde la Antigüedad y los primeros textos sagrados. Sin embargo, Edgar Allan Poe lo puso en el centro de la narración urdiendo la trama sobre la complejidad y el misterio del crimen que llega a descubrirse gracias a un detective. Respecto a la génesis de la novela policiaca, Howard Haycraft ubica a Poe como “inventor of the short story” y “the Father of the Detective Story” (1941: 27). Además, Haycraft describe *Los crímenes de la calle Morgue* como “the world’s first detective story”, a lo cual agrega: “It was a

Auguste Dupin, prototipo de detective y encargado de la resolución del crimen en su trilogía policiaca: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1844). La génesis de la novela policiaca y la paternidad atribuida al escritor estadounidense no se reconocieron en su momento —pues estaba muy lejos todavía de la terminología que empleamos hoy en día—; además, Allan Poe lo describió como *raciocinio*<sup>47</sup>. La novedad que trajo Poe fue la resolución del crimen y misterio a través de un detective que utiliza el método científico y la razón humana como instrumentos de investigación. Pese a la innovación en el tratamiento del crimen y el criminal en la literatura universal, el escritor de Boston no publicó otros cuentos policíacos, más que la citada trilogía, y, por ello, hubo que esperar más de cuarenta años para ver consagrado el género policiaco.

En 1887 Arthur Conan Doyle (1859-1930) publicó *Estudio en escarlata* en la revista británica *Beeton's Christmas Annual*, donde apareció por primera vez su famoso detective: Sherlock Holmes. Así quedó definida la novela policiaca en cuanto género narrativo. La extraordinaria manera en que lleva a cabo las pesquisas, su gran capacidad intelectual e ingenio, su excentricidad y los casos que atiende ayudaron a formar el personaje mítico de Sherlock Holmes, que, aparte de cosechar una importante fama internacional, sirvió de fuente de inspiración para sus seguidores. C. Auguste Dupin y Sherlock Holmes son dos detectives creados por los autores anglosajones que iniciaron la narrativa policiaca a nivel tanto nacional como internacional<sup>48</sup>. A partir de finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX no faltaron escritores de novela policiaca, como por ejemplo Agatha Christie (1890-1976) y Dorothy L. Sayers (1893-1957). Gracias a ellos,

---

tale of crime, but it was also a tale of ratiocination” (1941: 4). Por otro lado, aunque H. P. Lovecraft analizó la literatura fantástica, llegó a afirmar que Poe tenía una variedad de cuentos entre los cuales aparecían “los relatos de lógica y raciocinio, precursores del moderno cuento de detectives” (1999: 44). Por su parte, Colmeiro ha explicado el motivo por el que la trilogía de Poe no consiguió en su momento separarse de sus otros cuentos: “Las narraciones policíacas de Poe se relacionan de una manera más tangencial con la literatura de temática propiamente criminal [...] cuyo énfasis y única razón de ser está en la explotación de los elementos sensacionalistas en torno al crimen, y no en la lucha de lo racional contra lo sobrenatural, que es el motivo central de estas narraciones de Poe” (1994: 32).

<sup>47</sup> A. Dechêne ha contribuido a facilitar la comprensión del término *detective* buscando sus raíces etimológicas. La palabra proviene de *detection*, que significa ‘the act of revealing, a su vez del verbo *detegere*, del latín, ‘to uncover’. Dechêne añade igualmente que el vocablo *detective* no contenía el significado de ‘policía’, ya que este lo adquirió probablemente a través de los cuentos detectivescos a partir del siglo XIX (2018: 15). K. Silverman asevera que Poe describió sus propios cuentos, que hoy en día llamamos como detectivescos o policíacos, como “tales of ratiocination” y que “in a larger sense all of Poe’s tales are tales of ratiocination” (1991: 171-172). Silverman advierte también que, cuando Poe escribió la trilogía policiaca, no existía la palabra *detective* en inglés (173).

<sup>48</sup> Véanse los capítulos “El raciocinio del caballero Dupin” y “La culminación de un género: Sherlock Holmes” (pp. 36 y 48, respectivamente, en Salvador Vázquez de Parga. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981).

la novela policiaca vivió su época dorada, alcanzando una difusión y un reconocimiento internacional insólitos, tal como afirma Colmeiro (1994).

Según afirma A. Dechéne (2018: 16-17), los rasgos fundamentales en una obra policiaca clásica se pueden resumir de la siguiente manera: tiene lugar un crimen o un enigma por resolver; aparece un detective, no perteneciente al cuerpo policial, que tiene ciertas habilidades de observación, sospecha y deducción; el detective, inocente e inteligente, resuelve el enigma del crimen a través de un proceso de investigación que tiene que ser racional, justificable y deductivo; al final de la narración el detective soluciona el enigma, el criminal (o delincuente) es condenado y de esa manera se restablece el orden social.

Respecto al desarrollo de la novela policiaca en Francia, escritores señeros como Eugène-François Vidocq (1775-1857), Émile Gaboriau (1832-1873) y Georges Simenon (1903-1989) cultivaron este género, haciendo posible hablar de una tradición propia policiaca francesa. Salvador Vázquez de Parga (1981), señala que Gaboriau, influenciado por Allan Poe y Honoré de Balzac, se considera como el precursor del género policiaco en la literatura francesa con sus detectives Tabaret y Lecoq. Tanto el género policiaco como el folletinesco surgieron como novedad editorial y genérica en países como Inglaterra, Estados Unidos y Francia, mientras que en España los principales escritores de la época no atendieron a dicha novedad y solo las traducciones consiguieron atender la demanda lectora hasta que se desarrolla este género en el siglo XX (Colmeiro, 1994).

Veamos ahora cuál fue la relación entre el desarrollo de la narrativa policiaca en Inglaterra, Estados Unidos y Francia, por un lado, y el avance de estos países en la industrialización que contribuyó al crecimiento de las clases burguesa y obrera. La expansión y la posición social de la nueva burguesía la convertían en una clase más vulnerable a los hurtos o los asesinatos. Justo en aquellos momentos ya se había despertado gran interés por leer los relatos donde se narraban este tipo de historias. El escritor Juan Madrid, autor de numerosas novelas policiacas, explica este fenómeno en su artículo (1989) de la siguiente manera:

Tenemos que diferenciar en los comienzos de la literatura policial dos ramas o corrientes con características propias: la inglesa y la francesa. Esto no es gratuito, sino que tiene una fácil explicación ya que nos encontramos en los dos países que inician la revolución industrial. En ambos, las tiradas de los periódicos aumentan alrededor de 1830, con la aparición de la prensa amarilla, y de la literatura de masas consumida por el gran público. En el resto de Europa este fenómeno es posterior (17-18).

Hechos históricos como el crecimiento del urbanismo y la industrialización fomentaron la difusión del género policiaco en dichos países pues, la burguesía, como clase dominante desde el punto de vista político y económico, se veía a sí misma en peligro por el alto índice de criminalidad. Como consecuencia de ello, tanto la literatura inglesa como la francesa produjeron su propia tradición policiaca, llegando también a influenciar a otras literaturas extranjeras. Salvador Vázquez de Parga (1981) insiste igualmente en esta situación según el nivel de industrialización de los países:

No es casual que la novela criminal haya tenido sus primeros atisbos en Gran Bretaña y Estados Unidos con ramificaciones en Francia, los países más industrializados de Occidente [...] Son también estos países, occidentales y capitalistas, los que han acogido clamorosamente a la novela criminal, donde se ha difundido mayoritariamente y donde han surgido círculos de apasionados —más que aficionados— al género (19).

Pese a su aparición insegura y su lento desarrollo, la narrativa policiaca gozó de un gran éxito, convirtiéndose pronto en un género cultivado internacionalmente. Desde sus inicios en el ambiente anglosajón, con Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, el género policiaco ha estado en constante evolución, e iniciará incluso otra etapa denominada *novela negra*. Colmeiro (1994) ofrece un panorama bien explícito para comprender las etapas de la novela policiaca: la primera, desde el siglo XIX hasta los años 1940, es la conocida “novela policiaca tradicional” (*classical/traditional* o *formal detective novel* en inglés); y la segunda etapa, a partir de *Cosecha roja* (1929), de Dashiell Hammett, se llama la “novela negra” (*hard-boiled* en inglés, *noir* en francés).

La novela negra nació en la revista norteamericana *Black Mask*, fundada en 1920, en un principio como un subgénero de la novela policiaca clásica y como una reacción a esta. Sin embargo, no tardó en establecer sus propias reglas y en erigirse como un género autónomo. Las *dime novels* (novela de diez centavos) y su heredera, *pulp magazine* (revista *pulp*), eran representantes de la literatura popular y tenían un contenido muy variado, si bien entre ellas destacaban historias y aventuras de los detectives, investigadores, etc. Así, la novela negra nació en 1922 dentro de esta tradición folletinesca en la citada revista *Black Mask*, definida por Vázquez de Parga (1987: 42) como “pulp-magazine”.

Si en la novela policiaca clásica destaca el perfil del detective, inteligente y elegante, con sus maneras de resolver el enigma atendiendo a los crímenes cometidos en el seno de las clases dominantes, la novela negra aparece como una crítica social de un mundo violento y duro donde el crimen es pura consecuencia de una sociedad desequilibrada y capitalista, contando lo oscuro y lo temible que pueda surgir en la vida real. La novela negra expone, por tanto, que no existe ningún

lugar seguro para evitar un crimen cruel e inesperado y así, ni la clase burguesa ni la obrera se diferencian de este riesgo. Juan Paredes Núñez explica en los siguientes términos la novela negra en su artículo “La novela policiaca en España” (1989):

Segregada desde la ideología romántica pequeñoburguesa, la llamada “novela negra” surge con unas características propias entre las que destacan el realismo, la crítica social, el escenario urbano, el culto a la violencia, el empleo de un nuevo lenguaje y un planteamiento distinto del binomio *crimen/justicia*, puesto que ésta se expresa siempre a través de su noción ideológica y moral (11).

Partiendo de una realidad más verosímil y violenta, grandes escritores estadounidenses como Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959) fundaron la tradición de novela negra. Con la aparición de los demás seguidores y cultivadores en *Black Mask* y sus lectores, la novela negra se reconoció y se independizó como un género narrativo. Aunque Vázquez de Parga (1981) encuadra a Race Williams, el detective creado por Carroll John Daly (1889-1958) dentro del estilo negro, afirma que solamente D. Hammett llegó a formar la escuela negra:

A partir de Dashiell Hammett existe la novela negra. En él se dan cita todos los elementos que aisladamente pudieron metamorfosear la literatura criminal, cuya ajustada conjunción dio lugar a la eclosión de las nuevas formas dominadoras de todo un género para dignificarlo y elevarlo, como tal género, a una categoría literaria y a una importancia sociológica que jamás antes había alcanzado (187).

Raymond Chandler es otro maestro de la novela negra, tal y como constata Santiago Mulas (1997):

Raymond Chandler, uno de los padres de la llamada “novela negra”, lo empleó en 1949 en sus *Apuntes sobre la novela policiaca*, que no son sino un decálogo, más una addenda con otros seis puntos, en el que el escritor norteamericano resume las características fundamentales del género (35).

La llegada de la novela negra a Francia tuvo lugar gracias a las traducciones, tal como ocurrió con la novela policiaca clásica. Su trayectoria fue iniciada en 1945 por la editorial Gallimard que publicaba los relatos “negros” de los escritores norteamericanos bajo una colección llamada *série noire* (‘serie negra’). Dicha denominación se introdujo inmediatamente en España a través de la influencia francesa. A partir de los años 50 la novela negra buscó su propio camino, aunque pasó por etapas de infravaloración o crisis tanto en España como en todo el mundo. A pesar de un comienzo tímido y tardío desde Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), Pérez Galdós (1843-1920) y Pardo Bazán (1851-1921), pasada la segunda mitad del siglo XX se adaptó perfectamente la tradición policiaca o negra en España y aparecieron novelistas como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Francisco García Pavón (1919-1989), Juan Madrid (1947) y Andreu Martín (1949).

En concreto, Vázquez Montalbán resumió del siguiente modo la aventura policiaca, subrayando los periodos en que fue vista con desprecio o como mero entretenimiento frente a la literatura culta: “La novela policiaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido” (en Colmeiro, 1994: 9).

Tanto la novela policiaca clásica como la novela negra no han sido consideradas posteriormente géneros pasajeros ni subgéneros, ni siquiera pensados para entretenerse. Ambos géneros forman parte de un mismo tronco. En esta breve introducción se resume la aparición de la novela policiaca y la novela negra, que tiene lugar en los países anglosajones en formato folletinesco y, que a pesar de una lenta evolución, han llegado a ser reconocidas como géneros literarios.

Los motivos que originaron la aparición del género policiaco son muy variados y están interrelacionados. En primer lugar, cabe citar los avances en las ciencias positivas y las consecuencias de la Revolución Industrial en la Inglaterra del siglo XVIII. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que en la literatura existía la narrativa gótica y romántica, consideradas como antecedentes de la novela policiaca. Santiago Mulas (1997) relaciona el crecimiento económico de la clase burguesa y el aumento de la urbanización con la criminalidad y, en este sentido, la novela policiaca nace como una consecuencia de la desigualdad socioeconómica. Por otro lado, el desarrollo del método analítico y el dominio de la razón empezaron a emplearse en todos los campos y, sobre todo, en la literatura, lo que paulatinamente condujo a la aparición del género policiaco, en el que los detectives resolvían el enigma y el crimen basándose en sus capacidades intelectuales y en su ingenio. La novela policiaca muestra el enfrentamiento de la burguesía con la idea de que ella también puede ser víctima de la criminalidad. Mulas (1997) lo explica de la siguiente manera:

La novela policiaca clásica, o de enigma, nace de una sociedad burguesa en pleno desarrollo, que se siente segura. La novela policiaca es reflejo de esa seguridad; sus inteligentes detectives, que velan siempre por el orden de la vida burguesa resuelven todos los casos a los que se enfrentan (40).

En suma, y como hemos comentado anteriormente, el origen de la novela policiaca, y más tarde de la novela negra, se suele asociar con Inglaterra, Estados Unidos y Francia, pues estos son los primeros países que protagonizaron la Revolución Industrial y, de hecho, sufrieron determinados cambios socioeconómicos que se reflejaron en sus respectivas literaturas. Ahora bien, la aparición de la novela policiaca en formato folletinesco y su tratamiento como una literatura

menor y pasajera frenaron su desarrollo. En efecto, la novela policiaca se consideraba como la literatura “popular” frente a la literatura “cult”, ya asentada (el realismo, el naturalismo, etc.). Su reconocimiento como un género literario fue por ende tardío.

En cuanto al desarrollo de la novela policiaca en la España decimonónica, conviene no perder de vista que no tuvo raíces nacionales, sino extranjeras, puesto que España no alcanzó el mismo desarrollo industrial ni vio el fortalecimiento de una genuina clase burguesa como la del resto de países occidentales más desarrollados. Colmeiro (1994) vincula estos hechos con la ausencia de una tradición policiaca española:

La ausencia en la España de entonces (y en buena parte aún en la del siglo siguiente) de una verdadera economía industrial capitalista, de una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de una infraestructura policial moderna como la inglesa, francesa o norteamericana no hizo factible la aparición de una novela policiaca española (89).

Bajo estas condiciones, la aparición de una versión española de la novela policiaca tardó considerablemente en dar sus primeros frutos durante el siglo XIX. Si bien la génesis de la novela policiaca se inicia con Alarcón, seguido por Galdós, es Emilia Pardo Bazán quien inaugura realmente la narrativa policiaca. A continuación, se ofrece una panorámica de la novela policiaca en España a través de sus primeros exponentes y, sobre todo, de nuestra autora, Emilia Pardo Bazán y sus *Cuentos trágicos* (1912).

### **3.1.2. Comienzos de la novela policiaca española: Alarcón, Galdós y Joaquín Belda**

Si bien la innovación y originalidad literaria que inició Edgar Allan Poe en 1841 con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue* cambió las prácticas del tratamiento del crimen en la narrativa y se consolidó gracias a Arthur Conan Doyle, despertando gran interés internacional en el género policiaco, la escasa influencia de los cuentos policiacos de Poe en España no provocó un impulso suficiente para la aparición y el desarrollo de la narrativa policiaca española<sup>49</sup>, ya que el

---

<sup>49</sup> Según afirma Luis Pegenaute (2004), la primera edición de *Historias extraordinarias* de Poe data de 1858, con prólogo de Nicasio Landa. En 1859 se publican dos series de *Historias extraordinarias* de Poe. Luis Pegenaute (2004) advierte que Edgar Allan Poe no se conoció como poeta en España hasta bien entrado el siglo XX, pues no se traducían sus poemas, sino sus cuentos (424-425). J. de Lancey Ferguson (1916) reconoce que Poe gozaba de popularidad en España, pero realmente no ejercía una gran influencia: “Though Poe’s vogue in Spain has been extraordinary, it doesn’t seem possible to prove that he has exerted any real influence” (85). Por su parte, José F. Colmeiro (1994), demuestra que la trilogía policiaca de Poe no ha tenido demasiada impronta en España: “La obra narrativa de Poe, al contrario de su poesía, fue recibida tras su publicación en la Península con gran éxito de crítica y público [...]. Sin embargo, el embrión de relato

crimen como tema quedaba en una noticia periodística sensacionalista que daba cobertura a casos célebres, asesinatos de mujeres, crímenes de honor o pasionales, etc. Dadas las circunstancias, se dilató la formación de una escuela policiaca española hasta 1911, fecha en la que Emilia Pardo Bazán publicó *La gota de sangre*, la cual se suele considerar como la primera obra policiaca por la crítica especializada en España.<sup>50</sup> Sin embargo, anteriormente es posible encontrar una génesis que se remonta a 1853 con la publicación de *El clavo (Causa célebre)* en *El Eco de Occidente*, un relato romántico-policiaco —reeditado dos veces, en 1856 y 1880— de Pedro Antonio de Alarcón.

*El clavo* es una “causa célebre”, tal como indicaba Alarcón (1833-1891) en el título de su cuento, y, en realidad, se trató de una interpretación de los crímenes tomados de casos judiciales verdaderos y que estaban de moda en Francia durante la primera mitad del siglo XIX. Alarcón define *El clavo* en *Historia de mis libros* (2008) de la siguiente manera:

*El clavo* es, por lo tocante al fondo del asunto, una verdadera causa célebre, que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho. Como algunas otras novelistas mías, primero la escribí y publiqué muy sucintamente, y la desarrollé después en ediciones sucesivas (10).

Colmeiro (1994) analiza detalladamente la relación entre Alarcón y Poe con el fin de buscar lazos entre ambos y una posible influencia de Poe sobre Alarcón, habida cuenta de que la fecha de publicación de *El clavo* (1853) es posterior y muy próxima a la de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Poe; sin embargo, el crítico concluye que Alarcón publicó *El clavo* sin haber leído a Poe, razón por la cual no hay ninguna influencia previa del autor americano en la “causa célebre” del escritor español (89-96). Por su parte, José Montesinos (1977) apoya esta teoría, dado que considera que *El clavo* tiene una raíz más francesa que inglesa.

*El clavo*, sin duda, merece una especial atención por ser antecedente de la novela policiaca española. No obstante, no es un cuento policiaco en sentido estricto, sino una mezcla de romance, misterio e intriga. La casualidad y el azar en el desarrollo de la acción reflejan un determinismo dominante en la construcción del espíritu romántico, algo que no permite que *El clavo* se oriente hacia el lado racional y científico que exige la narrativa policiaca. A este respecto, Alarcón ha afirmado que era muy joven cuando escribió *El clavo* (1853), mientras que Montesinos (1977) lo ha descrito como un cuento amatorio: “Es un cuento amatorio, cuento romántico, en que la fatalidad —

---

policiaco contenido en «Murders in the Rue Morgue», «The Mystery of Marie Roget» y «The Purloined Letter» fue desaprovechado” (96).

<sup>50</sup> Véanse los siguientes estudios respecto al tema: Valles Calatrava (1991: 91), Vázquez de Parga (1993: 38), Colmeiro (1994: 106 y 114) y Santiago Mulas (1997: 48).

una fatalidad que se desfleca en mil casualidades— representa el papel más importante. El tema de *El clavo*, en substancia es el tan romántico de la fuerza del sino” (94).

La composición mixta y de los elementos policiales (racionalización, deducción, credibilidad) con los románticos (casualidad, azar, destino) se aparta de su potencia netamente policiaca. La hegemonía del destino sobre la razón humana se desarrolla a lo largo de la acción y, sobre todo, en el método de pesquisas. Laura de los Ríos (1991) se inclina a favor del mismo aspecto del cuento y constata que “la fatalidad o el destino juega un papel importante en *El clavo*, cuento esencialmente romántico, y ella es la manipuladora de todos estos enlaces y desenlaces, amorosos y dramáticos” (69). Por su parte, Montesinos (1977) resume todo lo discutido sobre *El clavo* en pocas palabras: “La parte policiaca de la novela es sumamente pobre” (93). Aunque se trata de un asesinato, Alarcón utiliza las pesquisas y el misterio bajo la sombra de una historia de amor.

En efecto, *El clavo* es un cuento romántico, de amor y misterio. Las pesquisas que el protagonista lleva a cabo las hace por amor. En *La novela policiaca en España* (1993), Vázquez de Parga explica en los siguientes términos el motivo por el que *El clavo* no puede aceptarse como la primera novela policiaca española: “*El clavo* hubiera podido ser la primera novela española policiaca si las preocupaciones de Joaquín [sic] Zarco no hubieran sido totalmente ajenas al crimen y no hubieran estado centradas en sus románticos sentimientos, en sus amores misteriosos e imposibles” (34). Por otro lado, Valles Calatrava (1991) descarta la paternidad de la novela policiaca española atribuida a Alarcón por la fecha de publicación, ya que, según confirma Clarke (1973): “Alarcón nunca tiene traza de establecer una tradición de novelas de crímenes o relatos detectivescos en España, pues continúa más bien la línea iniciada en la *cause célèbre* y las narraciones inverosímiles cultivadas por Poe y E. T. A. Hoffmann” (379). En conclusión, *El clavo* presenta una muestra híbrida de elementos románticos y policíacos, y, a pesar de sus contradicciones, abre el camino a una transición y experimentación que se cumplirá más tarde en los moldes del patrón policiaco.<sup>51</sup>

Las “causas célebres” o los crímenes y atrocidades cometidos en la vida real que llenan las columnas de los periódicos suelen inspirar a los escritores españoles del siglo XIX. Así, el conocido *El crimen de la calle Fuencarral* (1888) constituye un buen ejemplo respecto a este tipo de

---

<sup>51</sup> Otros críticos expresan opiniones muy similares acerca de *El clavo* (1853), como Ferreras (1972: 295) y Paredes Núñez (1979, tomo III: 12-13).

situaciones. La labor periodística de Benito Pérez Galdós (1843-1920) en este caso judicial demuestra, por un lado, que la tradición de “causa célebre” tiene una continuidad viva entre los lectores y, por otro, que el interés editorial puede actuar en función de los intereses por aumentar las ventas, así como es susceptible de confundir el proceso judicial y a la opinión pública. En un principio, Galdós redacta seis crónicas sobre este famoso crimen para *La Prensa* de Buenos Aires; después escribe dos novelas, *La incógnita* y *Realidad*, inspirándose en el mismo caso. Francisco Caudet (2004) reafirma en su prólogo a *La incógnita* y *Realidad* la actitud de Galdós como cronista y novelista:

Ese crimen fue convertido en una excusa para despertar interés en los lectores y para aumentar las ventas de periódicos. [...] Galdós, que en sus crónicas a *La Prensa* de Buenos Aires había condenado esa conducta que consideraba lamentable porque a la prensa no le importaba en absoluto desvelar el autor o autores del crimen, utilizó ese crimen como intertexto de las novelas *La incógnita* y *Realidad* (48-49).

El informe del conocido crimen de 1888 es el siguiente: una señora acaudalada, Luciana Borcino, viuda de Varela, es encontrada sin vida en su domicilio de la calle Fuencarral a causa de tres puñaladas en el pecho y de quemaduras parciales en el cuerpo. La policía detiene a su criada, Higinia Balaguer, desmayada en la habitación de al lado junto a un bulldog narcotizado, como la principal sospechosa del asesinato. Posteriormente Higinia es condenada a muerte como autora del crimen, algo que nunca llegó a demostrarse. El hijo de la víctima, José Varela, es otro sospechoso, al ser conocido por sus malos hábitos y antecedentes. Tras una larga serie de juicios, la criada es ejecutada sin pruebas fehacientes y con algunas incógnitas por resolver.

Galdós mostró gran interés por este caso aprovechando la ocasión para acercarse al crimen, y dar así a conocer la psicología de los presuntos criminales, llegando incluso a entrevistarse con Higinia Balaguer. Más tarde llegaría a convertir esta experiencia en posible base para sus dos novelas ya señaladas —*La incógnita* y *Realidad*—, publicadas en 1888 y 1889 respectivamente<sup>52</sup>. Ricardo Landeira (2001) subraya el interés que muestra Galdós por *El crimen de la calle Fuencarral* y afirma que “el profundo interés con el cual Galdós atendió al caso no fue por el escándalo [...], sino por la oportunidad de ver bajarse la verdad, la justicia y el criminal en un caso

---

<sup>52</sup> Véanse los siguientes estudios para una lectura más detallada: Alicia G. Andreu, “Benito Pérez Galdós, Higinia Balaguer, y el «Crimen de la calle de Fuencarral»”, (1996-1997) y María de los Ángeles Ayala Aracil, “«El crimen de la calle de Fuencarral», de Benito Pérez Galdós”, 2016. Aparte de *El crimen de la calle Fuencarral* (1888), Galdós escribió otro caso criminal titulado *El crimen del cura Galeote* (1886), donde calificó este tipo de crímenes como “eclesiásticos por ser obra de manos de sacerdotes y perpetrados en recinto sagrado” (2002: 80). Véase, asimismo, la edición de Rafael Reig: *El crimen de la calle de Fuencarral; El crimen del cura Galeote*, 2002.

real de vida y muerte” (88). La fascinación que causa este crimen resultó bastante tanto poderosa en los escritores de la época. Según Acale Sánchez (2007), Emilia Pardo Bazán y Pío Baroja presenciaron la ejecución de Higinia Balaguer, si bien la presencia de Galdós no ha podido esclarecerse.

En 1888 Galdós publicó *La incógnita* de forma epistolar y un año después apareció la continuación dialogada en forma de otra novela: *Realidad*. Ambas obras estaban inspiradas en *El crimen de la calle Fuencarral*, y el autor canario desplazó en cierta manera su trabajo de cronista de ese crimen al de escritor en ambas novelas. El motivo por el que se sitúan *La incógnita* y *Realidad* entre los comienzos de la narrativa policiaca española remite al hecho de que dichas obras versan acerca del enigma, el crimen y una serie de muertes sospechosas. La extraña muerte de Federico Viera —no se sabe si es un asesinato o un suicidio— no se explica en *La incógnita*, sino que se deja para *Realidad*, y esta vez las investigaciones llevadas a cabo por Manolo Infante están bastante lejos del método científico que utilizan los detectives clásicos. Aunque tales obras tratan sobre muertes sospechosas, pesquisas y un perfil investigador, no entran en el canon policiaco tradicional porque, tal y como afirma Vázquez de Parga (1993): “en *La incógnita* (...) está ausente la racionalización del misterio y su solución; en *Realidad* falta el misterio mismo” (35).

Tanto en *El clavo* de Alarcón como en *La incógnita* y *Realidad* de Galdós se busca la verdad con una investigación individual detectivesca que relega a un segundo plano los sentimientos amorosos de los investigadores. El dominio del azar y la intuición de forma certera en la resolución del crimen y la intriga no permiten integrar dichas obras dentro del canon policiaco. En este sentido, Mulas (1997) argumenta que “en algunas de sus obras Pérez Galdós, Baroja y Blasco Ibáñez se acercaron al crimen, pero no a la novela criminal” (48). Por otro lado, Landeira (2001) señala de qué manera se utilizan instrumentos como el crimen, el misterio y las investigaciones y por qué no entran en el campo del género policiaco:

El crimen inserto en las tres obras de ficción no constituye un auténtico relato policiaco sino que es más bien un punto de partida para el desarrollo de la historia narrativa y el planteamiento de serias cuestiones relativas a la criminología (83).

Para concluir, cabe mencionar al escritor Joaquín Belda (1883-1935), destacado por sus novelas *¿Quién disparó?* (1909) y *Una mancha de sangre* (1913), durante la primera etapa de la novela policiaca española. Joaquín Belda es, principalmente, un escritor del humor y ello se percibe con claridad en la mayor parte de su obra narrativa. El estilo narrativo de Belda se centra en la

ironía y la sátira incluso en las temáticas más eróticas.<sup>53</sup> En su novela *¿Quién disparó?* (1909) aparece el personaje de Gapy Bermúdez (Agapito), quien es, en realidad, un abogado que se dedica además a la profesión de detective *amateur* y cuyos métodos de investigación aparecen parodiados y provocan la risa del lector. Por ello podemos afirmar que el escritor cartaginés utiliza su habitual capacidad humorística como si fuese una herramienta para integrarla dentro de la novela policiaca. Así, Vázquez de Parga (1993) describe a Gapy Bermúdez como “una caricatura de detective” y expone lo siguiente:

Más que una novela policiaca, *¿Quién disparó?* es una parodia de novela policiaca en la que Belda se preocupa sobre todo del humor en el lenguaje por encima de la trama policiaca, que decae en muchos momentos porque lo fundamental es mantener la risa o la sonrisa y no el suspense o el misterio (45).

Sin duda, Joaquín Belda no escribió *¿Quién disparó?* con el fin de despertar la curiosidad y la pasión por el misterio en el lector, dado que no siguió las pautas necesarias de la novela policiaca clásica, sino que lo hizo para divertir al lector a través de un personaje humorístico y típicamente español. Aun siendo una obra paródica del género policiaco, *¿Quién disparó?* tiene una importancia relativa, habida cuenta de que durante la primera mitad del siglo XIX la novela policiaca en España todavía no había alcanzado el suficiente interés por parte de los autores. En este sentido, Patricia Hart (1987) afirma algo muy relevante:

But in general, *¿Quién disparó?* is more madcap than mystery, and Bermúdez is more spoof than sleuth. There is not really a logical investigation process in the book; instead, the plot is an excuse for social satire with its roots in both the picaresque tradition and *costumbrismo*. To find a genuine detective work of the time, one must look to the serials, the dime-novels and theatrical productions (22).

José Francés (1883-1964), cuyo seudónimo es Silvio Lago, el traductor de E. Allan Poe y A. Conan Doyle en España, es otro novelista relevante dentro del género policial<sup>54</sup>. Francés escribió *El crimen del Kursaal*, publicado en 1916 y retitulado como *El misterio del Kursaal*. José Francés, como Joaquín Belda, interpreta el género policiaco desde otra perspectiva: la del erotismo y los crímenes contra la mujer. El detective de *El misterio del Kursaal*, el inspector Almenara, es un joven policía que conoce bien la ciudad de Madrid y sus costumbres; ahora bien, no corresponde al perfil del detective clásico, tal como suele acontecer con otros protagonistas investigadores de la

---

<sup>53</sup> Véanse los siguientes artículos sobre Joaquín Belda y su lenguaje narrativo: Manuel Martínez Arnaldos, “La ironía y la sátira como estructura narrativa: J. Belda”, 1987-1989 y Miguel Ángel Rebollo Torío, “Notas sobre la lengua de Joaquín Belda”, 1982.

<sup>54</sup> Recordemos también que Silvio Lago será el nombre del protagonista pardobazaniano de *La Quimera*.

época. Por ello Vázquez de Parga (1993) califica *El misterio del Kursaal* como “una mediocre novela policiaca” (41).

Además de los eminentes escritores que hemos mencionado hasta ahora, podemos hacer alusión a otros autores que llegan a acercarse a la novela policiaca corta, o que más bien tratan en mayor o menor grado la temática criminal en sus obras. Por ejemplo, Adelardo Fernández Arias (1880-1951), cuyo seudónimo es el Duende de la Colegiata, crea un personaje-detective aficionado que atiende los problemas de la opulenta sociedad madrileña. Prudencio Iglesias Hermida (1883-1919), por su parte, escribe las aventuras del primer ladrón profesional, llamado Juan del Duero. Aparte de los citados, es posible hacer una larga lista de escritores y títulos que versan sobre el crimen en esta época; aun con todo, nosotros nos limitaremos en este trabajo a los más ilustres y notables<sup>55</sup>.

Con esta breve introducción se ha expuesto la historia de la novela policiaca en términos generales, además de sus primeros exponentes en la literatura española del siglo XIX. El nacimiento de la novela policiaca con los cuentos de Poe en 1841 y su consolidación con la aparición del detective inglés Sherlock Holmes en 1887 contribuyeron a formar la tradición de la novela policiaca clásica, y la llegada del nuevo género literario a España tuvo lugar a través de las distintas traducciones. Empero, los cuentos detectivescos de Poe no lograron un reconocimiento inmediato en España, por lo que cabe afirmar que el desarrollo de la novela policiaca española fue tardío. Entre los pioneros de la novela policiaca española, según se ha dicho, encontramos a Pedro Antonio de Alarcón y Benito Pérez Galdós, quienes escribieron novelas misteriosas cuyas tramas tratan diversos asuntos como el amor, el matrimonio, el adulterio, el crimen, el asesinato y las pesquisas individuales, los cuales no encajaban en las reglas de la escuela policiaca clásica. La novela policial española como tal no surge hasta que Emilia Pardo Bazán publica sus cuentos detectivescos y su novela corta *La gota de sangre* (1911). Una vez más doña Emilia fue la precursora literaria, y tan solo ella logró asumir y adaptar las reglas del género policiaco británico a la literatura española; de este modo, en *La gota de sangre* creó el personaje de Selva: el primer detective español.

---

<sup>55</sup> Véase los siguientes libros que ofrecen un abanico de escritores y sus obras entorno al enigma criminal del siglo XIX: Salvador Vázquez de Parga, *La novela policiaca en España*, 1993 y Vicente de Santiago Mulas, *La novela criminal española entre 1939 y 1975: (introducción histórica y repertorio bibliográfico)*, 1997.

### 3.1.3. Emilia Pardo Bazán: lectora y crítica de la novela policiaca

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) es la gran escritora del realismo y el naturalismo español junto a Benito Pérez Galdós (1843-1920). Sea cual sea la etapa de su narrativa a la que nos refiramos, la realista-naturalista, la influida por la novela rusa o sus últimas obras contemporáneas más cercanas al modernismo, su escritura alcanza siempre una calidad extraordinaria y un gran afán experimentador. A lo largo de los últimos años, sus cuentos, que llegan a sumar más de seiscientos títulos, han suscitado un gran interés por parte de la crítica especializada<sup>56</sup>. En esta segunda parte de nuestro trabajo, *Cuentos trágicos*, exploraremos la relación entre la novela policiaca clásica que nació en la segunda mitad del siglo XIX y la figura de Pardo Bazán a través de sus cuentos detectivescos y criminales, amén de sus columnas en *La Ilustración Artística*<sup>57</sup> y su visión crítica a propósito de la relación entre la criminalidad y la sociedad española de la época.

A través de la labor periodística de Pardo Bazán en sus columnas de *La Ilustración Artística* y en tantos otros artículos en prensa se puede comprobar que la escritora coruñesa fue una gran observadora y conocedora de su propia cultura, además de una aguda crítica e historiadora de esta<sup>58</sup>. El asunto de los cuentos policiacos y criminales al que nos dedicamos en estas páginas tiene una raíz cultivada en aquellas columnas de *La Ilustración Artística*, ya que versan sobre la relación entre la sociedad y la criminalidad, la prensa, los crímenes reales y la novela policiaca. Nuestra autora es conocida por denunciar severamente la violencia de género y los crímenes cometidos contra la mujer, pero también se inspira en las causas célebres, hechos reales y crímenes misteriosos<sup>59</sup>. Anthony H. Clarke (1973) señala que “en la copiosa obra de la escritora gallega abundan indicaciones explícitas de la fascinación ejercida en ella por los crímenes, el misterio y lo sobrenatural” (380). La misma Pardo Bazán escribe, en el prefacio a sus *Cuentos de amor*, sobre la tentación que lleva por dentro hacia la realidad presente en todas las esferas de la vida:

---

<sup>56</sup> Véase Juan Paredes Núñez, “Emilia Pardo Bazán: Nuevos Cuentos”, 1996. Paredes Núñez nos informa sobre la cantidad de los cuentos recopilados por varios editores: Harry L. Kirby Jr. (1973) ofrece una recopilación de 555 cuentos, Carmen Bravo Villasante (1962) 490 cuentos, Nelly Clémessy (1972) 561 cuentos, Porfirio Sánchez (1970) 452 cuentos y Juan Paredes Núñez (1990) 580 cuentos. Vicente Díaz de Tejada (1912), por último, afirma que los cuentos de Pardo Bazán son más de 1000.

<sup>57</sup> Todas las referencias de *La Ilustración Artística* están recogidas en Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Ed. Carlos Dorado, 2005.

<sup>58</sup> Véase Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas, *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, 2004.

<sup>59</sup> Así, Pardo Bazán afirmaba: “yo soy aficionada a leer causas célebres, por mis gustos de novelista” en el número 1812 de *LIA*. Ello explica su interés por lo enigmático y lo criminal. Tampoco resulta sorprendente su afición por los casos más famosos, pues en otros números más tempranos de *LIA* escribe sobre crímenes conocidos tales como el crimen de Carabanchel (*LIA*, número 1029), el de Fuencarral (*LIA*, números 1072 y 1104) o los casos de Vicenta Verdier (*LIA*, número 1416) y de Margarita Steinheil (*LIA*, número 1456).

Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir, queda muy por bajo de lo verdadero. Llamamos inverosímil a lo inusitado; pero no hay acaecimiento extraño, monstruoso, espeluznante y peregrino que no conozcamos por la realidad. Lo saben los de mi profesión: nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza; y sin embargo, las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda (2004, tomo VIII: 354).

Parece claro que la realidad de la vida cotidiana que tiende a lo violento, lo brutal y lo criminal puede resultar interesante para nuestra autora. El hecho de que su abuela paterna, Joaquina Mosquera, fue asesinada por su pareja, Juan Rey Perfume, con la que vivía y con la que pensaba contraer nupcias es muy probable que influyera en su interés por sucesos similares, aunque este acontecimiento trágico familiar tuvo lugar muchos años antes del nacimiento de doña Emilia, si bien la noticia permite una mejor comprensión acerca de la actitud de la autora sobre los derechos de la mujer y su lucha contra los feminicidios<sup>60</sup>.

Con independencia de la realidad social, los crímenes reales y el drama social e individual cotidiano, la literatura de Pardo Bazán está inspirada igualmente en las leyendas. Por ejemplo, cuando la novelista gallega escribe a propósito de la leyenda del sacamantecas, uno de los personajes legendarios más crueles de la cultura popular. Según la antigua leyenda gallega, el sacamantecas (o destripador) era un hombre que mataba a las mujeres y los niños para aprovecharse de su sangre e incluso elaborar diversos remedios curativos o jabones con la grasa corporal de sus víctimas. La escalofriante leyenda sirve de inspiración para que la autora escriba en 1890 el conocido cuento *Un destripador de antaño*. Sorprendentemente, la leyenda del sacamantecas se basa en hechos reales, puesto que Pardo Bazán escribe sobre los personajes que cometieron tal brutalidad en un artículo de *La Ilustración Artística* (número 831), titulado “Recuerdos de un destripador”.

Efectivamente, doña Emilia se siente atraída, como Galdós, por una serie de crímenes célebres. La autora también escribe sobre el famoso crimen de Fuencarral, el de Carabanchel y otros crímenes notorios nacionales o extranjeros. Pardo Bazán no atribuye importancia a estos crímenes corrientes por su vulgaridad —los llama “vulgares” porque se cometen movidos por el robo, el amor o la rabia— ni por sus víctimas (por ejemplo, el cura Melias, doña Luciana Borcino, los

---

<sup>60</sup> Véase el Grupo de Investigación La Tribuna, conformado por Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez, “La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado”, 2010-2011.

tenderos de la Coruña o el Sr. Agustí), que tampoco le parecen interesantes. Asimismo, en opinión de la escritora gallega, no todo crimen se estudia con el mismo cuidado e interés público y policiaco y, así, ella misma tampoco se interesa mucho en todos los casos criminales, salvo que haya algo misterioso, porque “el misterio de un crimen es su psicología, los abismos del corazón que descubre, la luz que arroja sobre el alma humana, sobre el estado social de una nación, sobre una clase, sobre algo que rebasa los límites de la caja de caudales [...]” (*LIA*, número 1029). No obstante, hay casos interesantes, quizás inspiradores, como, por ejemplo, el conocido *Crimen de La Coruña*, que Pardo Bazán describe en *LIA* (número 983) como “un crimen que es, en su género, una obra maestra”, y ofrece a sus lectores los detalles respecto al extraordinario celo policiaco-judicial que se aplica en tal caso (aquí, la coruñesa asume el papel de detective). En otra crónica (*LIA*, número 1812) destaca su faceta tanto investigadora como escritora: “En el descubrimiento de los crímenes la imaginación representa papel muy principal. Hay que imaginar dos o tres hipótesis novelescas, y, con arreglo a los datos, examinarlas, desecharlas o admitirlas”.

Hay que tener en cuenta que la popularidad de las causas célebres despertaba una profunda curiosidad entre los lectores de la época, y los periódicos aprovechaban además aquellos casos con el fin de aumentar sus ventas. Sin embargo, la prensa no siempre demostraba haber asumido los códigos deontológicos respecto a la responsabilidad de su profesión y el seguimiento de las noticias que publicaba. Como Galdós, Pardo Bazán critica a la sazón tal conducta periodística:

Tiene la prensa un defecto gravísimo; es como el famoso reloj de Burgos: apunta y no da. Escribe todos los días el primer acto de un drama, y jamás quiere ofrecer a los conmovidos espectadores el desenlace; inicia en alta y resonante voz una historia que interesa, y en lo mejor la trunca; su canción no se acaba; su relato tiene cabeza y le faltan los pies. [...] Jamás os dirá la prensa cómo terminan los lances que nos refiere, con los cuales pica nuestra curiosidad, para dejamos, al fin y a la postre, con un palmo de narices (*LIA*, número 815).

Aunque se muestra crítica hacia la prensa como institución social, Emilia Pardo Bazán no descarta por completo la posible contribución del periodista, en cuanto que individuo que puede servir de ayuda a la policía en un momento dado. Sin embargo, la literata advierte sobre sus defectos en los siguientes términos:

En todo periodista hay lastre de literatura [...]. Así pueden fácilmente ver en los hechos esas conexiones de la fantasía que son reales o pueden serlo; esas explicaciones que a veces no encuentran los que pertenecen a un oficio, a una profesión, y se encierran en su rutina. No negaré que pueda también inducir a error el considerar las cosas desde un punto de vista demasiado novelesco; pero tampoco es modo de acertar mirarlas con profesional tedio y desgana, admitir por pereza cualquier explicación (*LIA*, número 1581).

Pardo Bazán no solo trata la temática criminal como punto de partida de sus narraciones, sino también lo psicológico del crimen, que es la parte más interesante para ella, junto a lo sociológico, el ambiente que contribuye al crimen. Al contrario que las preocupaciones de la novela policiaca que se traducen en el momento posterior al crimen, a las pesquisas y a la búsqueda de pruebas, autor/es y cómplice/s, doña Emilia incide más en las condiciones anteriores al acto criminal. La autora argumenta que el entorno sociocultural puede jugar un papel importante en la creación tanto de los crímenes como de los criminales:

¿No es cierto que todos estos criminales españoles habían nacido para el bien? [...] Hasta en los delitos no pasionales; hasta en los atentados a la propiedad, suele delinquir la sociedad por mano del individuo. Si no se educa y prepara al hombre para ganarse la vida; si a la mujer se le cierran los caminos por donde iría a conquistar el pan honradamente, se hace germinar la delincuencia y la criminalidad «como en sombrío matorral los hongos.» (*LIA*, número 995).

En cierto modo, Pardo Bazán responsabiliza en buena medida a la sociedad (recordemos la anteriormente comentada crítica social del género de la novela negra) por los crímenes que puedan cometer los individuos, sobre todo en el caso de las mujeres a la hora de cometer errores y crímenes por la cultura machista y la falta de educación. Respecto a la relación entre la literatura y la criminalidad (ambas surgen y se desarrollan en la sociedad, evidentemente), la autora coruñesa detecta otra falla de base en la sociedad: que yerra en la interpretación de los crímenes reales y acaba acusando a los escritores por el incremento de los delitos. Ante tal acusación injusta, la autora pregunta: “¿Por qué culpar a la literatura? Habría que repetir, por centésima vez, que una novela es un espejo paseado a lo largo del camino, y no es culpa del que lo lleva en la mano lo que en la brillante luna se refleja...” (*LIA*, número 1581). En el prólogo al presente trabajo, ya se ha comentado de qué modo la autora explica su admiración por lo real frente a la fantasía. Bajo nuestro punto de vista, Emilia Pardo Bazán está en lo cierto, porque la innovación que implica la novela policiaca en el campo de la literatura no implica más que el reflejo de una realidad cruel y siniestra. Al fin y al cabo, la criminalidad nace en la sociedad y se representa en la literatura y el periodismo. Según afirma Juan Paredes Núñez (1979), “la misión del cuentista” es “enlazar los sucesos, analizar los hechos, estudiar sus móviles y atar los «cabos sueltos» para llegar a la solución del caso” (tomo III: 11)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Sobre este tema y las teorías criminalistas de la época también habló la autora en su novela *La piedra angular* (1891).

Los cuentos policiaco-detectivescos de Pardo Bazán aparecieron en el último periodo de su producción narrativa. Ante la popularidad y la difusión de las aventuras de Sherlock Holmes la novelista gallega no mostró indiferencia, dedicando unas crónicas sobre el nuevo género y el detective británico<sup>62</sup>. Por lo tanto, vale la pena intentar conocer la opinión de la escritora a propósito de Sherlock Holmes, expuesta en sus crónicas de *LIA* correspondientes a los números 1416 y 1581.

En primer lugar, nuestra escritora nos informa de que Sherlock Holmes llega con retraso a España, pero tal retraso se recompensa con un interés profundo tras haberlo puesto en escena. Aunque carecemos de información detallada, sabemos, a través de nuestra autora, que el detective inglés y sus aventuras policiacas triunfan en ese momento en “un teatro de Madrid”:

Con bastante retraso, como suelen llegar aquí las modas literarias, ha llegado la de las novelas de Conan Doyle, a favor de las aventuras del archifamoso polizonte de afición Sherlock Holmes, llevadas a la escena en un teatro de Madrid, y que han proporcionado llenos hasta los topes a la empresa, diversión sin fin a los chiquillos, esparcimiento honesto a la gente formal y, en suma, un triunfo ni género romancesco policiaco. [...] Ganan en el teatro estas obras sin arte ni relieve, construidas por geometría, justamente porque en el teatro no es posible diluir el asunto en un fárrago de novelitas todas iguales (*LIA*, número 1416).

A pesar del éxito del ingenioso héroe anglosajón, presumiblemente este no convenció completamente a doña Emilia, quien, tras leer los seis tomos, describió la obra de Arthur Conan Doyle como “«emocionante», «espeluznante» y «abracadabrante»”<sup>63</sup>, y detectó “una monotonía infantil” en el método científico-deductivo de Sherlock Holmes que nunca sale del mismo cuadro; aun así, logra gustar al lector (*LIA*, número 1416).

Tal y como afirma en varias ocasiones, Pardo Bazán husmea en las distintas visiones de la vida entre los españoles y los ingleses, y no oculta sus ideas sobre los ingleses, quizás llegando a expresar cierto nacionalismo español respecto a un escritor británico. Casi con total seguridad, ello ha de tener que ver con la relación entre su concepción de los ingleses, en especial de Conan Doyle y Sherlock Holmes, porque nuestra autora expresa:

[...] ramas de un mismo tronco, para seguir la imagen, distamos mucho de parecernos y de dar igual fruto. No sólo no nos parecemos, sino que se diría que nuestros ideales se repelen. Ni en religión, ni en arte, ni en sociología, tenemos las mismas concepciones. La

---

<sup>62</sup> Véase José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, 1994. “Sherlock Holmes en España” (páginas 96-103).

<sup>63</sup> Las comillas anglosajonas son del texto original.

libertad individual, el protestantismo, son sajones; la libertad política, el catolicismo, son latinos (*LIA*, número 964).

Y al cabo, no somos anglosajones; no nos interesa la equitación ni la apuesta como les interesa a esos fríos y apasionados hombres del Norte, que juegan furiosamente sin cartas ni fichas (*LIA*, número 1327).

Es evidente que Pardo Bazán analiza las aventuras de Sherlock Holmes desde una determinada perspectiva sociocultural y nacional. Por lo tanto, no ha de sorprender que lo critique e interprete desde el punto de vista español y que encuentre una realidad fría y una formalidad rígida en la narrativa policiaca de Conan Doyle. La novelista exige conocer la psicología y la sociología del crimen y al no encontrar tales características en el famoso detective (como por ejemplo el antes y después de los hechos o el fondo de la realidad oculta), se desilusiona. A nuestra escritora no le basta con seguir las pistas ingeniosas del detective; además, Pardo Bazán se queja porque ni siquiera encuentra la enseñanza del método investigador porque tampoco se complace con el descubrimiento del autor y la restauración del orden social, sino que ella quiere ver lo que no se ve, conocer lo que no se demuestra sobre el alma humana:

En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas, (¡qué de armería!) son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa. [...] ni un momento los compradores se figuren que están en Inglaterra, ni que conocen eso que hay detrás de los objetos y los cachivaches procedentes de una nación. [...]

Sherlock Holmes sólo observa lo material, y lo material cien veces observado. Nunca saca consecuencias del estudio de un espíritu, o sea de la psicología (*LIA*, número 1416).

Doña Emilia explica el éxito de Conan Doyle en el mundo anglosajón por dos aspectos clave. La coruñesa nos recuerda la que es, según su punto de vista, la naturaleza de los ingleses y afirma que “la raza [inglesa] no es de ardiente imaginación, ni está tan gastada como nosotros los latinos, que pedimos a la ficción otro realce” (*LIA*, número 1416). Esta particularidad inglesa es tan famosa en todo el mundo que es posible hallar sus reflejos en su literatura. Otro aspecto es el contenido respetuoso de la moralidad que exige la cultura nacional inglesa: “No cabe lectura más adecuada para *girls* y *boys*” (*LIA*, número 1416).

Pardo Bazán insiste bastante alrededor de las diferencias entre el mundo anglosajón y el latino, fundamentalmente del distinto concepto de análisis y descripción de la realidad. La autora nota un realismo “puramente epidérmico, local” y la “transcripción de ciertos aspectos de la vida inglesa” en la obra de Conan Doyle, y ello provoca una superficialidad en la narrativa que

imposibilita el conocimiento del auténtico *britanismo*. Parece que doña Emilia, adelantada nuevamente a su tiempo, tenía razón en sus críticas sobre Sherlock Holmes, puesto que la tradición policiaca clásica, tras llegar a su auge con Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y sus seguidores, cedió el paso a la novela negra, que interpretó la novela policiaca desde distintas dimensiones (la sociológica, la psicológica, la económica o la política). Teniendo en cuenta la fecha del fallecimiento de la autora y la aparición de la novela negra, no podemos evitar pensar en lo siguiente: si Pardo Bazán hubiera podido conocer la novela negra, ¿se habría animado a escribir obras pertenecientes a esta nueva tendencia literaria? Consideramos que el contenido social, político, económico, etc., de la novela negra podría haber resultado interesante para la autora. Además, nuestra escritora acertó en su hipótesis acerca del distinto concepto de interpretación de la realidad de los anglosajones y los latinos y la diferente interpretación del mundo hispano dio sus frutos con el realismo mágico, sobre todo, en la literatura latinoamericana del siglo XX.

Si hasta ahora pensábamos que el origen de la novela policiaca hundía sus raíces en la literatura romántica y gótica, Pardo Bazán plantea la idea de que el detective clásico podría relacionarse con el “caballero andante” de la Edad Media. Y es que la escritora parte de la hipótesis según la cual la naturaleza humana no cambia sensiblemente desde el pasado al presente, por lo que siempre se encuentra a sí misma necesitada de protección. El “caballero andante” representaría la figura protectora (héroe) de la Edad Media, mientras que el detective clásico encarna lo mismo en el siglo XIX.

Hasta tal punto es verdad que estos folletines policíacos son novelas de caballerías, que en el teatro la misión de Sherlock Holmes es salvar a una huérfana inocente y bella con la cual acaba por casarse, ni más ni menos que si fuese el caballero del Cisne o Esplandián (*LIA*, número 1416).

Sin duda se admirarán muchos de que encuentre analogías entre los antiguos caballeros andantes y los detectives y apaches de hoy; y sin embargo, deducido cuanto haya que deducir, admitida la diferencia de tiempos, ideales y sociedades, las analogías persisten, y las novelas policíacas son una nueva forma de los libros de caballerías que a don Quijote le sorbieron el seso. [...] Y en cuanto a los detectives, esos, está a la vista, son completamente caballerescos, en su protección a los débiles, a las mujeres oprimidas, acusadas falsamente de delitos o crímenes que no cometieron (*LIA*, número 1581).

La autora examina de forma adecuada, en las crónicas de *LIA*, la estrecha relación entre la realidad —incluso desde la Antigüedad— y la novela policiaca. Es evidente que Pardo Bazán quiere profundizar en el tema del crimen y del detective, y sacar a la luz la psicología y comprender las motivaciones del criminal. Así, encontramos una manera de ver la realidad y de contarla por parte de doña Emilia, tanto en sus cuentos como en sus crónicas. La propia escritora explica lo que

más le interesa: “No me agrada mucho el tema de los crímenes, a no ser que en ellos vayan envueltos [en] enigmas psicológicos; y la mayor parte de los que se cometen, por trágicos y feroces que sean, tienen un substrato psicológico elemental” (*LIA*, número 1497).

Sus crónicas nos confirman el interés contundente de la escritora en la temática criminal, tanto en la vida real como en la dimensión literaria. A pesar de sus críticas sobre Sherlock Holmes, la literata lee, observa, reflexiona y reescribe la novela policiaca. En este sentido, Colmeiro (1994) afirma que “la actitud aparentemente contradictoria de Pardo Bazán frente a la novela policiaca es debida, según hemos visto, a impulsos contrarios no necesariamente irreconciliables” (113). Tras examinar la novela policiaca, doña Emilia logra agregarle un toque español basándose en su visión naturalista, pues la rigidez formal inglesa no coincide a la sazón con los códigos culturales de la sociedad española.

Al mismo tiempo que la novelista gallega escribe para la *LIA*, publica sus cuentos de temática criminal sin emular el estilo inglés, sino marcando ya su propia impronta. La marca de Pardo Bazán en lo policiaco consiste en la búsqueda, en sus narraciones de las partes oscuras y desconocidas de la vida humana y su alma, en el enigma del instinto y en la lucha entre la razón y el corazón. Podemos por ello afirmar que después de una larga serie de lecturas de Sherlock Holmes y otros escritores foráneos que cultivan el género de la novela policiaca en esa época histórica, la coruñesa forma su propia visión de este género y crea el primer detective español: Selva.

La novela corta de Pardo Bazán, de ocho capítulos y narrada en primera persona, *La gota de sangre*, cuenta la historia de un señorito madrileño llamado Selva que se encarga de las pesquisas del asesinato de Francisco Grijalba con el fin de justificar su propia inocencia, ya que es el principal sospechoso del caso por haber sido la primera persona en encontrar el cadáver. Selva investiga el caso y descubre que Andrés Ariza es el asesino y que Julia Fernandina, alias Chulita Ferna, es su cómplice. Al final de la narración, Selva ayuda a Chulita, de la que está enamorado, a huir de España y así librarse del castigo. Por su parte, Andrés Ariza se suicida tras haberse demostrado su culpabilidad. Al tener éxito en su primer caso, Selva decide dedicarse a esta profesión e ir a Inglaterra para estudiarla.

*La gota de sangre* presenta unos marcados rasgos locales que se apartan de la escuela policiaca inglesa. De hecho, Sherlock Holmes es un detective local británico, pese a que su fama le hace universalizarse. Las coincidencias entre Selva y Sherlock Holmes son evidentes: ambos sufren una enfermedad; Sherlock es adicto a la cocaína cuando no tiene ningún caso para resolver y Selva

padece neurastenia y su médico le recomienda el cuidado de su entorno y el análisis psicológico de los demás. Tanto en uno como otro detective se percibe una idea de superioridad respecto a la policía; además, en sus aventuras es evidente la falta de interés en los oficiales encargados de los casos. Y, en cuanto a Selva, sus rasgos propios subrayan un carácter acentuadamente local, unos métodos personales de investigación tales como la intuición, los sueños, los impulsos y el azar; un cariño por la cómplice y su ayuda para la salvación de esta, así como la moralidad española en torno al posicionamiento de la mujer en la sociedad.

La influencia de las lecturas de nuestra escritora sobre medicina y ciencia se nota al comienzo de la novela, cuando el doctor Luz y Selva conversan sobre el tratamiento de su enfermedad. Primero, el doctor Luz le aconseja relacionarse con mujeres y enamorarse, pero Selva rechaza la recomendación. Desde entonces le insta al descubrimiento del alma humana y su mundo enigmático, ya que dice que “no hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión” (1998: 36).

Lo marcadamente español destaca como una particularidad específica en *La gota de sangre*, porque desde sus inicios la afición de Selva por las lecturas de las novelas policíacas y su decisión y compromiso para descubrir el enigma del asesinato recuerdan a don Quijote y a sus lecturas de libros de caballerías. Tal y como hemos citado anteriormente, Emilia Pardo Bazán expresa en *LIA* (número 1581) que “las novelas policíacas son una nueva forma de los libros de caballerías que a don Quijote le sorbieron el seso”. Y Selva explica sus motivos de la siguiente manera:

Porque me he propuesto ser yo quien lo descubra, y se me figura que sólo yo lo he de lograr. Quizá me ha sugerido tal propósito la lectura de esas novelas inglesas que ahora están de moda, y en que hay policías de afición, o sea “detectives” por “sport”. Ya sabe usted que así como el hombre de la naturaleza refleja impresiones directas, el de la civilización refleja lecturas (1998: 48).

No se trataba ya sino de confirmar lo adivinado. Para ello tenía yo que jugar un poco al *detective* y servirme de medios un tanto extravagantes, con espíritu de novela jurídico-penal. [...] En mi situación, ¿qué haría un *detective* profesional? La cosa es obvia: empezaría por disfrazarse (1998: 77-78).

Al contrario que Sherlock Holmes, Selva presenta un perfil muy humano, con sus defectos y ambiciones, algo que consigue atrapar al lector. Ana Gurrea (1998) vincula este perfil con los protagonistas prototípicos de la novela negra de los escritores Hammett y Chandler, quienes se encuentran constantemente en un conflicto interior; señalando que la “ambigüedad de Selva [que] queda simbolizada en su caída en los brazos de una mujer fatal, Chulita Ferna” (28).

Anthony H. Clarke (1973), por su parte, considera que *La gota de sangre* es “la incursión más ambiciosa y más sustanciosa de la autora en lo que, faltando etiquetas más exactas, puede llamarse novela policíaca o relatos detectivescos” (381). A nuestro parecer, según se ha dicho, *La gota de sangre* representa e inicia una tradición de la novela policíaca española, apartándose no sólo del patrón clásico anglosajón, sino también de sus propios contemporáneos nacionales (Alarcón, Galdós, Belda, etc.), que no alcanzan lo que consigue Pardo Bazán con Selva. Emilia Pardo ha examinado bien las aventuras y el perfil de Sherlock Holmes sacando notas y detectando faltas. La afición de doña Emilia por las novelas policíacas como autora queda confirmada en la siguiente versión inacabada de Selva. Según confirma Benito Varela Jácome (1973), hay un manuscrito que versa sobre nuevas aventuras de Selva en dos versiones incompletas<sup>64</sup>. Nelly Clémessy (1997) sigue la pista al respecto, informándonos de que Pardo Bazán redacta dos versiones distintas sin que ninguna de ellas satisfaga a la autora, motivo por el cual las deja inconclusas: “Aunque algo más extenso en su primera versión, el relato inédito no llevaba camino de llegar a novela larga y la reaparición del protagonista confirma el interés que manifestó la escritora por el género policíaco” (88).

Terminada la trama de *La gota de sangre*, Selva expresa su voluntad por estudiar y ejercer la carrera de policía *amateur*. Parece importante la mención oculta a Sherlock Holmes bajo la calificación de *maestro*, dado que a Selva todavía le faltan ciertas características de la novela policíaca clásica. En efecto, Selva aún presenta rasgos de un detective aficionado como C. Auguste Dupin.

Después de esta aventura, he comprendido que, desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. [...] Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armoniza con mis gustos [...]. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros. Y tendré ancho campo en este Madrid, donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta (1998: 101-102).

En un principio, Pardo Bazán tiene como objetivo redactar la continuación de *La gota de sangre*, intitulada *Selva*. Sin embargo, finalmente no llega a publicarse. Ahora bien, sabemos que en la siguiente aventura inacabada el personaje reaparece con su nombre completo, Ignacio Selva,

---

<sup>64</sup> José Manuel González Herrán (2009) menciona dicho descubrimiento en un artículo dedicado al profesor don Benito Varela Jácome. González Herrán explica la dificultad de la publicación de *Selva* en una nota al pie: “Proyecto que nunca llegó a cumplir (como tampoco lo han conseguido otros investigadores que lo intentaron), porque lo incompleto y confuso del manuscrito lo hacen prácticamente impublicable” (29).

como un señor culto y educado que se relaciona con gente aristócrata<sup>65</sup>. Cabe decir, por ende, que Ignacio Selva podría haber devenido en el primer detective privado profesionalizado.

Dadas las dificultades del género, su recepción en el terreno literario español y la visión naturalista-crítica de Emilia Pardo Bazán, aparece en ese momento Selva, el personaje prototípico español que actúa según sus instintos cuando surge la ocasión y que también utiliza sus dotes intelectuales detectivescas para resolver un enigma. Reconocida su capacidad racional y moral, el detective es uno de nosotros. Como otros personajes literarios españoles (Lazarillo, don Juan o don Quijote), Selva podría haber marcado su sello en la literatura española, pero, sin embargo, Pardo Bazán no volverá a resucitarlo.

En otro orden de cosas, merece una mención especial *La Patria de Cervantes* (1901-1902), una popular revista mensual publicada por la editorial Bailly-Baillière e Hijos en Madrid, que destaca por su contribución a la divulgación de géneros literarios como el policiaco, el científico, el histórico, etc. Entre sus autores extranjeros y nacionales aparecen nombres tan famosos de la época como Conan Doyle y Pardo Bazán. A pesar de su contribución valiosa, la publicación parece olvidada, ya que hoy en día no disponemos de una nueva edición de esta. Hay que notar que en la escueta descripción de su versión digitalizada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional Española se subraya que la “«revista mensual literaria ilustrada» tiene de cervantino sólo el título”, habida cuenta de que no se trata de Cervantes ni de su época, sino que más bien es una revista contemporánea y popular. Investigadores como Vázquez de Parga (1993) y Centenera Tapia (2015) nos han proporcionado una breve información, sobre todo, respecto a Pardo Bazán.

En primer lugar, Centenera Tapia (2015) afirma que el mayor contenido de *La Patria de Cervantes* proviene de las traducciones al castellano de la revista británica *The Strand Magazine* [1891-1950] y dice que “mezclados con relatos costumbristas y sentimentales, *La patria de Cervantes* ofrecía a sus lectores estos géneros 'científicos populares' ” (96). Recordemos que Sherlock Holmes aparece por primera vez en la revista *Beeton's Christmas Annual* y que prosigue sus aventuras en *The Strand Magazine*, y que de allí conquista al mundo entero. Aunque *La Patria*

---

<sup>65</sup> Aunque A. H. Clarke (1973) expresa lo contrario, los estudios de Benito Varela Jácome (1973) y Nelly Clémessy (1997) confirman que Emilia Pardo Bazán tenía ganas de seguir con su detective. Al respecto, A. H. Clarke (1973) constata lo siguiente: “Difícil es imaginar cómo Pardo Bazán hubiera podido llevar a Selva a la ficción otra vez, dado que nos es lícito interpretar las últimas palabras como promesa o anticipación de una «vuelta» del protagonista. De todas formas, tal promesa diríase que logró matar de golpe a su detective potencial, puesto que nunca vuelve a aparecer entre los numerosos cuentos escritos después de *La gota de sangre*. [...] En todo caso, cuando Pardo Bazán se hace nuevamente a la mar incierta de la novela policiaca es con un protagonista menos idiosincrático” (388).

*de Cervantes* no tiene una vida tan dilatada como *The Strand Magazine*, ha contribuido, sin duda, a la popularidad del género policiaco en España.

Emilia Pardo Bazán colabora con *La Patria de Cervantes* en un total de diez números a partir de marzo de 1902, y en el número 15 lo hace con su novela folletinesca titulada *Misterio*, publicada por capítulos hasta diciembre de 1902, fecha en que se termina de publicar la revista (número 24). Si bien *Misterio* no constituye una obra policiaca ni detectivesca, sino histórica, doña Emilia la publica en una revista cuyo contenido forma parte de cuentos policiacos auténticos ingleses, por lo que no resulta difícil suponer que la autora leyó y publicó pronto sus cuentos policiacos. Es interesante encontrar al hijo de la escritora, Jaime Quiroga-Pardo Bazán<sup>66</sup>, entre la nómina de autores que publican en *La Patria de Cervantes*. El hijo de la coruñesa universal empieza a colaborar en el número 21 de la revista, en el año 1902, bajo el título de *Aventuras de un francés, un inglés y un alemán en el siglo XXIX*, y sigue publicando con el mismo título en los siguientes números de la revista hasta su fecha final. Asimismo, “Jaime ha probado su madera de escritor en una curiosa novela a lo Julio Verne —*Aventuras de un francés, un inglés y un alemán en el siglo XXIX*—, publicada en 1905, pero no acababa de encontrar su centro” (Eva Acosta, 2007: 504).

### 3.1.4. Emilia Pardo Bazán: su cuentística criminal y *Cuentos trágicos* (1912)

Teniendo en cuenta el nacimiento y la evolución de la novela policiaca clásica ya descritos, durante el siglo XIX, ni los primeros comienzos nacionales (Alarcón y Galdós) ni la contribución pardobazaniana más próxima al género nos permiten hablar de una tradición española puramente policiaca. Es decir, desde los primeros y tempranos ejemplos (*El clavo* [1853] de Alarcón) hasta los más asentados (*La gota de sangre* [1911] de Pardo Bazán) que hemos venido analizando, no contamos con una obra española que adapte la fórmula policiaca anglosajona. No obstante, según constata Valles Calatrava (1991) en relación con la novela criminal, la literatura española decimonónica mantiene sus propias características basadas en la tradición realista, las causas célebres, los crímenes vulgares y los cometidos a sangre fría, etc. El tratamiento de la temática criminal en la literatura española no alcanza la rigidez inglesa de la época, lo cual conlleva ventajas y desventajas a la vez, y esta situación, aparte de la novela policiaca, nos conduce a buscar el significado de *novela criminal*.

---

<sup>66</sup> Véanse otras publicaciones de Jaime Quiroga-Pardo Bazán en Mercedes Fernández-Couto Tella, *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, 2005, p. 451.

Para aproximarnos al concepto de novela criminal y sus características, se han consultado dos fuentes extraordinariamente provechosas: *Los mitos de la novela criminal*, de Salvador Vázquez de Parga (1981), y *La novela criminal española*, de José Rafael Valles Calatrava (1991). En primer lugar, debemos entender que nos hallamos en una situación bastante confusa a propósito de los términos propios del género policíaco, como por ejemplo *novela policíaca* (o *policial*), *novela negra*, *novela de enigma-misterio*, *novela detectivesca*, *novela criminal*, etc. La novela policíaca representa, como ya se ha señalado, la primera etapa clásica del género (Poe, Doyle o Christie); la novela negra es la segunda etapa de la clásica y que prosigue en la actualidad (Chandler y Hammett). Otras denominaciones, como la novela detectivesca (traducción del inglés *detective novel*), la novela de enigma-misterio y la policial, entran en el campo de la novela policíaca.

La denominación de la novela criminal opera como una suerte de paraguas de términos que abarcan todas las peculiaridades del género policíaco desde sus inicios. Vázquez de Parga (1981) hace una comparación entre ambos términos y llega a la conclusión de que “parece preferible hablar de novela criminal como algo más amplio que la novela policíaca clásica y comprensible de los diversos subgéneros posibles” (11). Y es que la novela policíaca clásica exige una estructura organizada según una investigación que reconstruye un hecho anterior, excluyendo todo tipo de producción literaria que no cumpla con estos requisitos. Ello provoca, sin duda, un rechazo y una notable reducción de las obras de este género. Empero, la novela criminal, por su amplitud, tiende a ser mejor acogida. La definición de Vázquez de Parga (1981) es muy clara y concisa al respecto: “La novela criminal es, *prima facie* [*sic*], una novela de crímenes, un relato que se centra en alguna manifestación criminal” (12).

A pesar de esta realidad, la novela policíaca goza de gran popularidad y reconocimiento en España como género. El término *novela criminal* es un préstamo del francés *roman policier*. Recordemos, como ya señalamos con anterioridad, que la noción de *novela negra* proviene igualmente del francés *série noire*. En otros países europeos la denominación de la novela policíaca es distinta: en Inglaterra y Estados Unidos, *detective story* o *detective novel*; en Alemania, *Kriminalroman* y *Detektivroman*; en Italia, *romanzo giallo*. La diversidad de términos y géneros acaba uniéndose bajo el título de *novela policíaca*. Ahora bien, ello no significa que todas las novelas del género encajen siempre dentro de los requisitos de la narrativa policíaca clásica y, precisamente, por ello destaca el término *novela criminal*, por abarcar toda la complejidad del género. En este sentido, Valles Calatrava (1991) recomienda el uso de dicho término por los siguientes motivos:

Ciertamente, pretender subdividir o parcelar el “corpus” usualmente conocido como “novela policiaca” según tales fórmulas crearía únicamente dispersión y confusión. El término de “novela criminal” no sólo engloba perfectamente a toda clase de obras sino que evita el equívoco aportado por la citada denominación más común de “policiaca” y ofrece una conexión entre el nombre y el tema central delictivo de este tipo de discursos (21).

Partiendo de la propuesta de Valles Calatrava (1991), conviene analizar la cuentística de Pardo Bazán dentro del concepto de la novela criminal, ya que, pese a que nuestra autora produce cuentos que se ajustan a la perfección a las reglas de la novela policiaca, la mayoría de ellos entran más bien en el campo de la novela criminal. La mayor parte de los críticos que han estudiado los cuentos criminales de Pardo Bazán han encuadrado a estos bajo el concepto de la narrativa policiaca: Juan Paredes Núñez, “El cuento policíaco en Pardo Bazán” (1979); José F. Colmeiro, “Relectura de la novela policiaca: “La gota de sangre” de E. Pardo Bazán” (1989); Joan Estruch (ed.), *La gota de sangre y otros cuentos policíacos* (2001), etc. Habida cuenta de que los cuentos criminales de esta serie de Pardo Bazán ya han sido examinados atendiendo a distintos aspectos, sobre todo, según las normas de la novela policiaca clásica, aquí se analizarán los cuentos criminales de doña Emilia según la modalidad, dentro de los rasgos criminales, expuesta en Vázquez de Parga (1981) y Valles Calatrava (1991).

Aparte de *La gota de sangre* (1911), Emilia Pardo Bazán recopila en sus *Cuentos trágicos* (1912) buena parte de los cuentos criminales. El arte pardobazaniano de relatar este tipo de cuentos se basa en el análisis de la psicología y la sociología del crimen. Nuestra autora no resalta la modalidad ni el momento posterior al crimen, sino todos los aspectos anteriores al mismo, como la sociedad, los motivos individuales, etc. En estos cuentos de Pardo Bazán el protagonismo no se le concede al detective, sino al crimen, a su forma de perpetrarse y a sus móviles o motivaciones. En la mayoría de los cuentos criminales de doña Emilia se suele encontrar una crítica social, una filosofía y una psicología profundas del crimen, un esfuerzo en la búsqueda de las causas, etc. El año 1911 destaca también en la carrera de Pardo Bazán por una mayor dedicación al tema policíaco y criminal, dado que coinciden las publicaciones de *La gota de sangre* y otros cuentos criminales<sup>67</sup>. Como se ha mencionado antes, ese interés por lo misterioso parece ser la extensión de los rasgos románticos de las primeras obras de Pardo Bazán. Sin embargo, tras el reconocimiento de la muerte del naturalismo, nuestra autora opta por reflejar lo psicológico inspirándose en la novela rusa y lo criminal en las novelas policíacas anglosajonas. En una etapa clave doña Emilia se interesa por descubrir los misterios del alma humana que tiende a cometer errores y crímenes. Recordemos que la escritora gallega siempre estaba al tanto de la actualidad literaria, como ya señalamos antes,

---

<sup>67</sup> Ese mismo año será también el de la publicación de su última novela larga: *Dulce Dueño*.

incluidos Dostoyevski o Poe, y que igualmente escribirá cuentos psicológicos y policíacos en su momento. Así, por ejemplo, en *Cuentos trágicos* se recogen los siguientes cuentos de temática criminal: “«Santiago el mudo»”<sup>68</sup> (1893), “El aljófaro” (1902), “La cita” (1909), “La leyenda de la torre” (1912), “La cana” (1911), “Nube de paso” (1911) y “Durante el entreacto” (1911)<sup>69</sup>. Iniciaremos nuestro análisis con dos cuentos en concreto: “El aljófaro” y “La cana”, puesto que ambos comparten unos puntos clave en la resolución del crimen: la prueba, el móvil del crimen y el estado de ánimo de los criminales.

“El aljófaro” (1902) y “La cana” (1911) relatan dos casos criminales muy parecidos tanto en el perfil del criminal, el delito y la prueba como en la resolución del crimen. “El aljófaro” cuenta el caso de un robo y un asesinato cometidos en el pueblo de Villafán. Cada año, el 22 de agosto, se celebra una fiesta religiosa dedicada a la Virgen de la Mimbralera, que es la iglesia cuya advocación se dedica a Nuestra Señora del Triunfo, famosa por haber prometido y cumplido una victoria. Según se narra en el cuento, la fama de la Mimbralera era conocida en toda la península, por lo que los reyes y las reinas solían regalar joyas y vestimentas preciosas en busca del triunfo en las guerras. Debido a ello nace dicha tradición y el día festivo, 21 de agosto, aparece la Virgen con sus joyas en la plaza de Villafán y se traslada después a la cámara de la iglesia, donde permanece luciéndolas hasta el amanecer del día siguiente, cuando se le retiran las joyas y la vestimenta y se guardan hasta el año siguiente.

El día del robo encuentran a la Virgen desposeída de sus joyas y su vestimenta, degollada y violentada gravemente: decapitada (le han robado también la cabeza). Puesto que en la noche de autos los guardianes no habían acudido a sus puestos —el sacristán dormía y el cura de la Mimbralera asistía a una cena en la aldea—, los ladrones habían conseguido actuar fácilmente. Para resolver el crimen se forma un grupo de jóvenes de la gente de Villafán, triste y furiosa por lo ocurrido, quienes se dirigen al pueblo vecino para encontrar a los sospechosos, ya que sospechan de unos acróbatas presentes en Villafán el día anterior. Los jóvenes de Villafán encuentran a los acróbatas durmiendo la siesta en el pueblo vecino y allí mismo tiene lugar una lucha callejera que provoca la muerte de un acróbata. Pero, al término de la pelea, se esclarece que el presunto autor ha sido Ricardo el Estudiante, uno de los Villafán. Este confiesa haber robado a la Virgen por

---

<sup>68</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Pardo Bazán.

<sup>69</sup> Una selección de estos cuentos criminales y *La gota de sangre* (1911) aparece en varios artículos y ediciones, que, sin embargo, no presentan un análisis profundo, sino demasiado genérico. Para estudios de mayor profundidad analítica, véanse los siguientes documentos: Juan Paredes Núñez, “El cuento policíaco en Pardo Bazán”, 1979; Joan Estruch (Ed.), *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, 2001; Danilo Manera (Ed.), *Cuentos Policíacos*, 2003; Danilo Manera (Ed.), *La Resucitada y otros cuentos*, 2014.

ludopatía y es encarcelado inmediatamente. Empero, no ha sido posible recuperar las joyas ni la cabeza de la Virgen, ya que estaban en posesión de un cómplice madrileño.

Así, el ruralismo y la memoria colectiva, tanto los orígenes de la festividad de la Mimbralera como la ira de las gentes de Villafán cuando descubren el crimen cometido durante la noche sagrada, son dos de los aspectos más destacados de “El aljófaro”. A este respecto, Ruiz-Ocaña Dueñas (2004) ha descrito este cuento como “un retrato de la violencia de la España rural y de la ceguera de las masas” (118). En realidad, dicha ceguera, como indica el propio Ruiz-Ocaña Dueñas, o la ira, a nuestro parecer, sirve para subrayar lo rural en el cuento y para provocar al autor del crimen, Ricardo el Estudiante.

El tema de la memoria colectiva reaparece en el sargento del pueblo, el cual juega un papel importantísimo en la resolución del enigma. En él se encarnan la prudencia y la racionalidad desde el primer momento y a lo largo de la expedición en busca de los sospechosos el sargento no deja de observar el enfado del verdadero autor del crimen, Ricardo el Estudiante, ni su rostro, que muestra un cansancio profundo. El sargento recuerda asimismo que Ricardo el Estudiante siempre ha sido adicto al juego y por ello suele tener siempre una gran cantidad de deudas. Cuando llegan a la aldea vecina, el sargento descubre que él es el verdadero ladrón, concluyendo todas sus sospechas que recaían sobre él (además, se hallan unos hilos de aljófaro en el pelo del criminal). Joan Estruch (2001) relaciona al sargento de Villafán, quien descubre el autor del crimen gracias a sus conocimientos y observaciones, con la figura de Plinio, definiéndolo como “un guardia civil del pueblo, remoto antecedente del Plinio de las novelas de García Pavón” (177)<sup>70</sup>.

Tanto “El aljófaro” como “La cana” están resueltos gracias al descubrimiento de pruebas concluyentes razón por la cual Baquero Goyanes (1949) los disecciona tal como sigue en el capítulo “Cuentos con objetos como protagonistas”:

Otros dos buenos ejemplos de esta elocuencia muda pero intensa de las cosas pequeñas, los encontramos en la serie *Cuentos Trágicos*. “El aljófaro” relata el robo sacrílego del manto y joyas de la Virgen Patrona de un pueblo. [...] “La cana” trata de otro crimen, descubierto también por un procedimiento parecido. Es este uno de los cuentos de la Pardo Bazán que ha alcanzado más merecida fama por su intensidad dramática, semejante a la de *El clavo alarconiano* (501).

---

<sup>70</sup> Manuel González “Plinio” es un personaje literario detectivesco y protagonista de varias obras de Francisco García Pavón (1919-1989). Plinio, jefe de la Guardia Municipal Tomelloso, es un hombre local y respetuoso y su genio policiaco se basa en sus capacidades intelectuales y humanas.

Temas tales como el robo, el asesinato y la acusación de los inocentes vuelven a aparecer en “La cana” (1911), donde un anónimo joven campesino visita a su tía Elodia, residente en Estela, para pasar las Navidades. Al llegar muy tarde a la aldea al joven no le apetece dirigirse a la casa de su tía, sino pasear y vagabundear por aquellas nostálgicas calles. Es entonces cuando encuentra a su amigo Laureano Cabrera, de apariencia miserable y que le solicita dinero sin demora y de un modo suplicante. El joven le rechaza por no llevar mucho dinero y, en cambio, le ofrece cenar juntos. Desde entonces, el joven visita a una examante sabiendo que su marido suele estar ausente por el trabajo. Luego queda con Laureano, que ya se encuentra en el parador para cenar. La cena transcurre con el joven un poco inquieto; aunque intuye algo extraño en el estado de ánimo de Laureano y observa una larga cana pegada a su chaqueta, no dice nada. Pronto se despide de él, se dirige a su habitación y se echa a dormir. A la mañana siguiente es despertado por la policía, que le acusa de asesinar y robar a su tía. Es acusado de dichos crímenes y, dado que carece de pruebas que demuestren su no culpabilidad, tiene que confesar haber estado con su examante a la hora del crimen y apenas logra unir los lazos sobre Laureano, quien le ha pedido un préstamo, su ansiedad a lo largo de la cena y la cana pegada a su chaqueta. Al final Laureano es encarcelado, pero el joven se le considera su cómplice.

Baquero Goyanes (1949: 502) menciona una semejanza entre “La cana” y *La gota de sangre*, cuyos títulos indican ciertas pistas para la resolución del crimen. Otros críticos coinciden en el mismo elemento ya señalado por este autor (1949). Por ejemplo, Joaquín de Entrambasaguas (1958) afirma que *La gota de sangre* tiene una “intensidad policíaca más complicada que en 'La cana' ” (tomo III: 962). De igual modo, Anthony H. Clarke (1973) hace una referencia especial a “La cana” y destacada que: “Las semejanzas con *La gota de sangre* saltan a la vista, pero no dejan de ser interesantes algunos puntos de contacto” (390).

Respecto a las similitudes entre dichos cuentos, en su estudio comparativo, Juan Paredes Núñez (1979) afirma que “el problema de quién cometió el crimen se transforma en cómo lo cometió. En ambos casos es un objeto pequeño el centro y la clave de la intriga” (tomo III: 16-17)<sup>71</sup>. En este caso la clasificación de Baquero Goyanes “Cuentos con objetos como protagonistas” vuelve a reconocerse por parte de otros críticos. Por ejemplo, Joan Estruch (2001) señala este objeto, “la cana”, por su importancia y lo califica como “la prueba delatora adherida al culpable” (179). Por otro lado, Nelly Clémessy (1997) añade lo siguiente acerca de las semejanzas entre dos cuentos policíacos:

---

<sup>71</sup> También Ricardo Landeira (2001) dedica un capítulo a dichos cuentos en su libro, *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*.

De una obra a otra, no aporta novedad la escritora en materia de mecanismo policíaco. Los respectivos títulos de los relatos ponen el acento en el objeto pequeño cuyo recuerdo despierta la imaginación de un protagonista dotado de sensibilidad, intuición y buen observador de su entorno (90).

Bajo nuestro punto de vista, el crimen contado por Pardo Bazán en “La cana” es un buen ejemplo de crímenes que se cometen por motivos vulgares y que tanto solía criticar nuestra autora en sus crónicas de *La Ilustración Artística*. A primera vista, son evidentes las coincidencias entre el joven campesino acusado por el asesinato y el robo a su tía, por un lado, y Selva, el primer detective aficionado acusado por los mismos crímenes, por otro, por lo cual ambos se ven obligados a justificar su propia inocencia. Sin embargo, a nuestro parecer, hay más similitud entre “El aljófaro” y *La gota de sangre*, sobre todo en lo concerniente a la evaluación de las pruebas, la deducción racional y el descubrimiento del verdadero criminal.

En “El aljófaro” se presentan más detalles sobre el sospechoso, un jugador compulsivo, y sus antecedentes. Sin embargo, en “La cana” tenemos escasa información a propósito del criminal, el antiguo amigo del protagonista. Por otra parte, en “El aljófaro” el lector es invitado a descubrir el enigma tal como acontece en *La gota de sangre* desde el primer momento: Selva coincide con Andrés Ariza en el teatro y en seguida nota una mancha roja en su camisa y le parece un poco nervioso. La figura detectivesca de “El aljófaro”, el sargento, que es un investigador ocasional, señala a Ricardo el Estudiante entre la multitud, quien da señales de culpa que justifican su estado de ánimo. El sargento informa al lector sobre Ricardo, que es también un adicto a los juegos y que suele estar endeudado. Mientras en “El aljófaro” y *La gota de sangre* el lector participa en el proceso enigmático y deductivo, en “La cana” el lector queda al margen de la narración y asume nada más que el papel de oyente. Por otro lado, en “El aljófaro” y *La gota de sangre* encontramos un crimen bien pensado y planteado detalladamente, mientras que lo que ocurre en “La cana” se trata de un crimen ocasional y torpe, uno de esos crímenes vulgares que tanto criticaba la autora en sus crónicas de *La Ilustración Artística*. La resolución del enigma y el castigo de los verdaderos criminales llegan más tarde en “El aljófaro” y *La gota de sangre* que en “La cana”.

“La cita” (1909) cuenta la intriga urdida aprovechando el complejo de un inocente, Alberto Miravalle, quien está convencido de su dominio seductor sobre las mujeres. Su convencimiento falso y ciego, originado por unas aventuras sencillas, es tan firme que no se da cuenta de las burlas y bromas de sus amigos. Un día recibe una carta secreta de una mujer anónima que confiesa su amor a Alberto, reclamando la devolución de dicha carta en señal de su respuesta afirmativa. Con posterioridad, Alberto recibe una segunda misiva en la que concreta los detalles de la cita,

exigiendo puntualidad y privacidad total, así como también la devolución de esta. Aunque sospecha de una posible trampa, se tranquiliza tras recibir la dirección de su posible amante misteriosa y ponerse a investigarla.

En el día y la hora citados Alberto aparece en el portal con la máxima prudencia. Entra en el piso, enciende la luz y no ve a nadie. El siniestro silencio le asusta, pero sigue examinando la casa. Finalmente encuentra al cuerpo sin vida de la bella mujer que tanto deseaba ver. Se queda de piedra ante la escena del crimen y abandona el lugar apresuradamente, sin atender a las miradas sospechosas en el portal, por lo cual todos los recelos recaen sobre él y será acusado de asesinato.

Así, al día siguiente arrestan a Alberto Miravalle en su casa y lo encarcelan, pues todas las pruebas parecen apuntar hacia él: su aparición misteriosa, su huida sospechosa de la escena del crimen, su estado de ánimo y la poco consistente argumentación de su declaración. El abogado de Alberto llega a plantear la siguiente hipótesis con el fin de aclarar el caso: la víctima tiene un amante con el que se ve en secreto. El amante de la víctima, que es un experto en su profesión, plantea esta intriga detalladamente, incluso pidiendo la devolución de la correspondencia, para culpar completamente a Alberto. El día del crimen se encuentra a solas con la víctima. Al entrar Alberto en la casa, este debe esconderse y, al día siguiente, sale tranquilamente cargado de pertenencias de la dama. Al final, Alberto afirma que, si puede probar su inocencia, no deseará volver a tener relaciones con ninguna mujer.

Podemos comprobar, pues, cómo el tema de la acusación de los inocentes constituye el punto de partida de “El aljófaro”, “La cana” y “La cita”. Juan Paredes Núñez (1979) señala al respecto: “Sobre el tema del acusado inocente versa también el cuento 'La cita' ” (tomo III: 17). También Baquero Goyanes (1949) afirma que “ 'La cita' y 'Nube de paso' versan sobre dos misteriosos y sombríos crímenes” (664). Por otro lado, Joan Estruch (2001) se inclina más bien hacia la inocencia del protagonista:

El tema del falso culpable —también tratado en *La gota de sangre* y en “La cana”— tiene en este cuento unas características especiales. Las circunstancias en que se produce el crimen tienen cierto parecido con las de “La cana”, pero aquí no se llega a identificar al verdadero culpable, un «supercriminal» capaz de maquinar un crimen perfecto. Todo parece indicar que la justicia condenará al protagonista, al falso culpable. Se trata, pues, de un final abierto, en el que el culpable no recibe su castigo (177).

No cabe duda de que “La cita” es también un cuento criminal, sin embargo, este relato destaca por el tono más marcadamente nacional de la literatura dieciochesca española. Más que una

réplica, Alberto Miravalle es una caricatura del mito de don Juan que carece de las habilidades seductoras, pero igualmente presume con convicción de su dominio sobre las mujeres. Resulta interesante que Pardo Bazán consiga enlazar puntos entre la novela policíaca anglosajona y las novelas clásicas españolas. Recordemos que en *La gota de sangre* con Selva hace una referencia directa a don Quijote, y en “La cita”, Alberto Miravalle se describe como “nuestro don Juan”<sup>72</sup>.

El mito de don Juan siempre aparece rodeado de mujeres y de muerte, y tales características se resaltan en esta peculiar versión policíaca. En la primera carta que recibe Alberto se expresa el deseo de un encuentro amoroso en el sentido figurado: “La dama desconocida se quejaba de que Alberto no se había fijado en ella, y también daba a entender que, una vez puestas en contacto las dos almas, iban a ser lo que se dice una sola” (Pardo Bazán, 1990, III: 129). Sin llegar a conquistar a la dama o aventurarse con ella, Alberto se encuentra con una muerte adelantada, al contrario que el mito de don Juan. Por lo tanto, el final también parece un tanto donjuanesco, ya que, tras su desventura, Alberto Miravalle se arrepiente y dice: “Si me absuelven [...] me iré a la Trapa, donde ni la cara de una mujer se vea nunca” (Pardo Bazán, 1990, III: 131).

La aventura amorosa constituye el fondo de “La cita”, y esta expectativa va aumentando no solo en el protagonista, sino también en el lector a través de este. Sin embargo, al final nuestro particular don Juan cae en una trampa tragicómica. En este sentido, Joan Estruch (2001) ha tratado la forma en que se aúna aquí lo ridículo con lo terrorífico:

La presentación del protagonista de “La cita” está hecha con trozos ridiculizantes, por lo que la autora juega con el lector, haciéndolo creer que se halla ante un relato de enredos eróticos. Pero, hacia la mitad, el relato da un giro y se sitúa de lleno en el terreno del suspense (177).

Cabe recordar aquí que el erotismo y el humorismo suelen aparecer en la novela policíaca española de la época con fines comerciales o simplemente por el gusto novelesco. Así, contamos con autores célebres, anteriormente señalados, como José Francés o Joaquín Belda, que escribieron novelas de este tipo. En contraste con algunos de sus contemporáneos, Emilia Pardo Bazán no pretendía un mayor éxito de público al utilizar tales aventuras amorosas como fondo en sus cuentos policíacos, sino que adorna sus historias con referencias al erotismo. Lo que hace doña Emilia es utilizar los elementos eróticos y, muchas veces, amorosos, en las situaciones misteriosas para dar

---

<sup>72</sup> No obstante, es muy conocida la admiración de doña Emilia a Cervantes, y en sus *Apuntes autobiográficos* del Prólogo a la edición de 1886 de *Los Pazos de Ulloa* la autora explica sus lecturas favoritas de la infancia, entre la que precisamente destaca *El Quijote*.

profundidad a sus cuentos policíacos. Además de “La cita”, en otros cuentos criminales pardobazanianos como “La cana” o “La leyenda de la torre” encontramos referencias al erotismo o a las aventuras amorosas. Una vez más, la escritora gallega muestra sus dotes como novelista en sus cuentos criminales, incorporando a las narraciones las trazas de los mejores clásicos españoles, como el personaje de don Juan, y evitando al mismo tiempo caer en ningún vulgarismo erótico.

Los tres cuentos aquí analizados, “El aljófár” (1902), “La cana” (1911) y “La cita” (1909), tienen también dos puntos en común: el tipo de crimen (asesinato y robo), en primer lugar, y la elección y la inculpación de los inocentes, en segundo término. Dichos cuentos se acercan más a la novela policíaca clásica ya que en todos ellos aparecen figuras detectivescas que descifran el enigma —el sargento en “El aljófár”, el protagonista acusado en “La cana” y el abogado en “La cita”— y cuentan con un proceso deductivo-explicativo racional de los hechos. Los tres cuentos se pueden encuadrar dentro de la “trilogía policíaca pardobazanianiana”. Partiendo de dicho punto de vista, se analizan a continuación los siguientes cuentos: “Nube de paso” (1911), “Durante el entreacto” (1911) y “La leyenda de la torre” (1912), también englobados dentro de la denominación de la “trilogía negra pardobazanianiana”, con el fin de acercarnos al género policíaco. Es una trilogía que contiene una crítica social, pero sin omitir la dimensión psicológica del crimen.

En “Nube de paso” (1911) nos topamos con un caso cerrado en falso por las autoridades en su momento ya que pasados trece años el caso continúa sin estar resuelto. “Nube de paso” es el cuento criminal más prolongado en el tiempo de Pardo Bazán, por tratar de un caso de trece años que sigue sin resolverse, después de “«Santiago el Mudo»”<sup>73</sup>, cuyo enigma se resuelve en cinco años. Por otro lado, respecto a los avances científicos de la época, “Nube de paso” es un cuento que logra fusionar lo científico con lo policíaco.

“Nube de paso” cuenta el misterioso caso de Clemente Morales, un joven estudiante que es encontrado sin vida en su habitación por una puñalada en el corazón. Durante la noche del asesinato, todos los compañeros de la víctima asisten a una fiesta menos él, ya que Clemente planeaba estudiar a la mañana siguiente. Los amigos de Clemente vuelven de madrugada a la pensión y se lo encuentran apuñalado e inerte en su cama. Tras la investigación policial, la dueña de la casa es acusada del asesinato y encarcelada, a pesar de que no se hallan pruebas suficientes para demostrar su culpabilidad.

---

<sup>73</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

El proceso de la investigación policíaca es el siguiente: en la noche de autos la pensión está vacía porque los jóvenes se han ido de fiesta, salvo Clemente. En la pensión se encuentran la dueña, una sirvienta —ambas están a punto de dormirse— y un vigilante que declara no haber visto a nadie en tales horas. Las pesquisas policíacas no sacan nada en claro por falta de móviles; de hecho, las primeras opciones se han descartado en seguida: el móvil principal del asesinato de Clemente Morales no puede haber sido ni el robo ni un amor despechado, ya que el pobre estudiante carece de ambos. El hecho de que no aparezcan el arma del crimen y su autor impiden la resolución del caso. Aun así, las autoridades culpan y encarcelan a la propietaria de la pensión, sin pruebas fehacientes, y cierran el caso.

La explicación más próxima al caso de Clemente Morales se da en una conversación ocasional entre el antiguo amigo de la víctima, el registrador, y el narrador después de trece años: el registrador recuerda que Clemente solía estudiar mucho, sobre todo matemáticas y física, con el fin de inventar algo sobre navegación aérea, pues creía que tales descubrimientos le traerían dinero y fama; solamente compartía su ideal con un ingeniero belga que podría haber sido el supuesto autor del crimen, habida cuenta de que no aparecían los apuntes del joven investigador tras su muerte. Desde entonces se figuran que el asesino de Clemente Morales podría haber sido aquel ingeniero belga que habría entrado en su habitación para apuñalarlo, robarle sus estudios y escapar sin dejar rastro.

A lo largo de la conversación con la que se vuelven a revisar los hechos trece años antes, descuella el narrador curioso e inteligente que asume el papel del detective aficionado. Juan Paredes Núñez (1979) explica el proceso analítico-deductivo del narrador, que logra dar una explicación al caso de Clemente Morales a través de sus preguntas:

En “Nube de paso” asistimos a la reconstrucción de un misterioso crimen, que la sagacidad del narrador, convertido en un típico detective por afición, consigue descubrir. [...] El asunto despierta la curiosidad del narrador, que inmediatamente, «con afán de polizone psicólogo, a quien irrita y engolosina el misterio, y que sabe que no hay efecto sin causa», se lanza a inquirir los pormenores del caso. Su superioridad y confianza en su propia capacidad para descubrir el misterio y rematar la investigación, queda patente desde el primer momento, subyugando de esta manera al lector. Pardo Bazán había intuido perfectamente las ventajas que el «detective por sport» tenía sobre el policía y el investigador de profesión en lo concerniente al interés del lector (tomo III: 17-18).

Por su parte, Joan Estruch (2001) encuentra una serie de coincidencias entre “Nube de paso” y *La gota de sangre*. Ahora bien, el autor subraya más bien el método psicológico del narrador en “Nube de paso”:

Más allá de su trama policial, este cuento sirve a la autora para demostrar que el método psicológico es superior al experimental. [...] Por eso, ante un caso de asesinato en el que no hay pruebas, indicios materiales, hay que recurrir a un método de investigación que ahonde en la esfera psicológica. [...] Sin conocer nada del caso, trece años después de los hechos, sólo con unas cuantas preguntas, es capaz de resolver el caso, sacando a la luz lo que el registrador sabe inconscientemente. Actúa, pues, como un psicólogo, y no como el típico detective que, provisto de lupa, va buscando pruebas materiales (178).

Aunque se publica en las mismas fechas que otros cuentos criminales como “La cita” (1909), “La cana” (1911) o *La gota de sangre* (1911), es evidente que “Nube de paso” (1911) contiene características no solamente policíacas, sino también de novela negra. Por un lado, posee ciertos elementos de la novela policíaca clásica (un detective aficionado, el análisis racional del crimen), y, por otro, anticiparía elementos de la novela negra (una clase baja social, una muerte violenta). Además, “Nube de paso” recuerda al “cuarto cerrado” o la “habitación cerrada”, que se interpreta como un subgénero de la novela policíaca. En términos generales, el enigma del cuarto cerrado consiste en una situación complicada, pues el crimen tiene lugar en una habitación donde parece imposible entrar ni salir. *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe; *El gran misterio de Bow* (1892), de Israel Zangwill, o *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Gaston Leroux, son los primeros ejemplos del llamado “cuarto cerrado”. En “Nube de paso”, Emilia Pardo Bazán presenta un ejemplo de este tipo, despertando la curiosidad en el lector y conduciéndole a pensar a través del narrador: “Lo único increíble sería que un hombre fuese asesinado en su lecho y el crimen no tuviese ni autor ni móvil” (Pardo Bazán, 1990, III: 133). Y al final de la conversación descifra el enigma:

El registrador: [...] ¡Y a mí la cosa me pasó por las mientes; pero... no me detuve ni a meditarla, porque... no se veía por dónde hubiese podido entrar el asesino!

El narrador: -¡Bah! Esa es la infancia del arte -contesté-. Entró con una llave falsa, que había preparado, o con el propio llavín de su víctima; estuvo en el cuarto de esta hasta tarde, hizo su asunto, se escondió y de madrugada se marchó (Pardo Bazán, 1990, III: 134).

Es por ello que “Nube de paso” podría considerarse como el primer exponente español del “cuarto cerrado” de la novela policíaca. Respecto a los cuentos criminales, junto con “«Santiago el Mudo»”, “Nube de paso” es uno de los relatos más profusamente estudiados, además del único caso pendiente de resolución (el presunto autor y el arma del crimen, entre otras pruebas); si bien hay una hipótesis sobre la explicación del crimen, es imposible comprobarla, pues se trata de un caso antiguo, del que nadie se preocuparía.

En contraste con el detective inglés superdotado, Pardo Bazán nos describe en “Nube de paso” un detective aficionado humilde y sabio que reconoce sus límites, ya que al descubrir el enigma no se muestra pretencioso, sino que aconseja al registrador “el goce del filósofo: saber... y callar” (134). En este sentido, “Nube de paso” tiene una raíz aparentemente filosófica, porque la investigación ocasional se lleva a cabo por la doctrina que reza: “Todos mueren de lo que han vivido” (133).

Si en “Nube de paso” la filosofía y la psicología constituyen una base para la narración, en “Durante el entreacto” (1911) destaca, aparte de la psicología de los malhechores, la crítica social y la pobreza. “Durante el entreacto” constituye el único ejemplo que facilita al lector una comprensión y empatía profunda respecto al tema, dado que se describe la historia de una madre pobre que trabaja como nodriza y que es forzada a cometer un crimen —un trueque de niños— por su marido.

Ginesa trabaja como nodriza en la casa de unos señores ricos y por orden de sus amos, la madre no tiene permiso para ver a su propio hijo ni amamantarlo. Ella siente profundamente no poder atender a su bebé y verse forzada a cuidar a otro niño por motivos económicos. Es entonces cuando Ginesa y Miguel, su marido, deciden hacer un trueque de niños (ambos son recién nacidos, pero con una diferencia: uno es rico y otro es pobre). Una noche, Miguel aparece en la casa de los señores cuando estos se encuentran en el teatro. Mientras Miguel está vigilando, Ginesa cambia la ropa de los niños —aunque el hijo de los señores es más gordo que el suyo—, sin dejar de lamentarlo, pero obedece las órdenes de su marido considerando el bien de su hijo. Al terminar el trueque, Miguel recoge al niño de los señores y se pone en camino de vuelta. No obstante, coincide con el señor en el portal, que se ha vuelto a casa para recoger las llaves durante el entreacto. Al señor no le gusta aquella visita sin permiso; sin embargo, llega a afirmar que los comprende, tras lo cual sale corriendo para regresar al teatro sin saber que su hijo va en ese momento en un cesto hacia otra vida.

“Durante el entreacto” es un cuento criminal bien planteado y desarrollado desde el punto de vista psicológico. Aunque no se trata de un asesinato, y ni siquiera el crimen comporta daño físico alguno, es un engaño cruel y un robo vital. Dará un solo giro en el relato el trueque de niños, y, debido a este, el miedo y la pena que siente la pareja. Ginesa sufre por lo que tienen que hacer, pero Miguel es el que manda y dirige el proceso criminal. La tensión y el tono psicológico de la trama aumentan rápidamente y se mantienen hasta el final de la narración. El encuentro con el señor pone

el peligro la operación y, además, desdobra el miedo de Ginesa respecto a la amenaza de despido aludida por él.

Nuevamente, estamos ante un cuento con muchas dimensiones temáticas como la psicología, la sociología y la cultura. La madre nodriza es retratada como una persona atrapada y sin salida en el sistema señorial, no consintiendo sus amos que vea y amamante a su propio hijo. Como consecuencia de ello, urde el plan con su marido. Desde otra perspectiva, Baquero Goyanes (1949) señala este punto social del cuento:

“Durante el entreacto” y “El trueque”, recordados al citar Justa y Rufina de Fernán Caballero, vienen a ser dos variantes de un mismo tema, tratado urbana y ruralmente. El cambio del niño pobre por el rico es ya algo más que un recurso folletinesco, y tiene un interés dramáticamente social (419).

El instinto maternal y la ética se convierten en una lucha interior en Ginesa, que se prolonga durante toda la acción, si bien al final la mujer acaba traicionando a sus señores. A este respecto, Herrero Figueroa (2007) también vincula “El trueque” con “Durante el entreacto” por los temas similares que trata, respecto a lo cual plantea: “Sacrificio y renuncia, pues, cuando no delito, como el de la suplantación, substitución en [...] dos relatos que a la vez aleccionan y alertan sobre la conducta reprobable de las nodrizas, ciertamente vilipendiadas por Emilia Pardo Bazán” (Herrero 2007: 112). No cabe duda de que “Durante el entreacto” presenta un caso ejemplar de crimen pasivo y lleva implícita una aguda crítica social.

“La leyenda de la torre” (1912) es la última narración de lo que llamamos trilogía negra pardobazaliana, amén de la más representativa de esta, ya que en ella se reúnen el asesinato, el enigma, el amor y el desamor, la crítica social y la psicología del crimen. Aquí, el motivo de la infracción está en la raíz de una tradición patriarcal que relega a la mujer a un segundo plano. Una vez más, la autora coruñesa examina la posición de la mujer en sus cuentos. “La leyenda de la torre” es un cuento de sabiduría que expresa lo que en realidad necesita el ser humano a lo largo de su vida: una verdadera compañía; al no tenerla, o tenerla como ausente, provoca infelicidad, cuando no graves males sociales, como el asesinato de la pareja.

“La leyenda de la torre” narra la historia de un matrimonio infeliz y aburrido que acaba con el asesinato del marido por la esposa y su amante. La mujer del señor Payo de Diamonde, Mafalda, es una señora portuguesa que vive en un castillo en los alrededores del río Miño. En plena juventud

Mafalda lleva una vida pesadísima y monótona, porque su marido suele estar ausente por estar cazando o atendiendo sus ocupaciones, así que la joven Mafalda sufre del tedio y la soledad.

Un día, el señor Payo de Diamonde anuncia que saldrá a cazar y que no volverá en una semana. Mafalda cae nuevamente en la desesperación profunda y la soledad, habida cuenta de que no tiene ninguna ocupación con la que poder entretenerse. Al despedirse de su marido, aparece un vagabundo vendedor que sabe cómo encandilar a Mafalda tanto con sus historias encantadoras como con su fisionomía masculina y robusta; llega a pedirle refugiarse allí aquella noche. Entretenida con su compañía, Mafalda permite al vagabundo quedarse en el castillo toda la semana, en la que llegan a intimar. Al cabo de una semana, el marido de Mafalda vuelve y nota en seguida las señales de aquella relación. Una mañana, sin darle ninguna oportunidad al marido, Mafalda y su amante actúan rápidamente: matan al señor de Diamonde y abandonan el castillo, llevándose todo el dinero que tenía él.

A primera vista, “La leyenda de la torre” puede leerse como un relato de crimen pasional, pero el verdadero motivo del crimen está escondido entre líneas. No es un crimen pasional, ni siquiera se trata de robo u otro motivo sentimental como la ira o la venganza, sino una protesta femenina que parece denunciar el sistema patriarcal y declarar su libertad bajo el acto de asesinar al marido que anula a la esposa. El crimen y la huida de los amantes en “La leyenda de la torre” no entran en el campo de lo romántico, algo que confirma Baquero Goyanes (1949):

El desenlace y lo brutal de la conducta de la castellana y el juglar resultan deliberadamente antirománticos [*sic*], y parece como si la Pardo Bazán, por boca del arqueólogo narrador, hubiera querido asestar un golpe mortal a un género literario ya en completa decadencia (228).

No sería la primera vez que la autora gallega realice a través de sus textos una crítica severa de la injusta situación de la mujer decimonónica, ya que doña Emilia reclamó habitualmente todo tipo de derechos sociales, jurídicos y educativos para la mujer en sus obras. Se puede afirmar que Pardo Bazán da un paso adelante en “La leyenda de la torre”, mencionando la sexualidad femenina y no dudando en subrayar la importancia de esta en el matrimonio<sup>74</sup>. Así, es indiscutible que Mafalda no mata a su marido por el amor que siente hacia el vagabundo, sino movida por el tedio y el desamor que siente en su matrimonio. El abandono del marido produce en Mafalda una angustia

---

<sup>74</sup> Recuérdese también el argumento de *Insolación* (1889), donde Pardo Bazán narra los encuentros amorosos de la viuda Asís Taboada. La novela supuso todo un escándalo en la época por describir precisamente a una mujer libre en sus decisiones y relaciones.

tremenda que va aumentando con el tiempo; ella no deja de aprovechar la primera oportunidad que le surge y experimenta los sentimientos que parecían olvidados:

¿Pasión? ¡No! Mafalda no sentía esa soñadora fiebre, acaso más moderna que medieval. Lo que experimentaba era el transporte del que sacude las telarañas grises del fastidio, de los vapores tétricos, y entra en una zona de sol, de alborozo y sorpresa continua de los sentidos golosos... También en fablas y hechos de amoríos era más ducho el errante mercader que el rudo castellano de Diamonde, y también supo revelar a Mafalda lo que púdicamente había ignorado... (Pardo Bazán, 1990, III: 172).

El matrimonio descrito en “La leyenda de la torre” —la soledad y la juventud de Mafalda así como el descuido y la ausencia de su marido— recuerda al de *Los pazos de Ulloa*. Mafalda y Nucha, mujeres de clase alta, son jóvenes casadas con señores ausentes que no demuestran ningún sentimiento de amor hacia ellas. Ambas son infelices y aguantan bastante tiempo la ausencia y el desprecio de sus maridos, pero llega un momento en el que Mafalda, al contrario que Nucha (quien no podrá escapar del matrimonio), decide abandonar su vida, matar a su marido y abandonar el castillo. Mientras Nucha parece aceptar o asumir de manera más pasiva un matrimonio que la enferma, Mafalda camina hacia su libertad incluso conociendo el riesgo de poder ella misma ser asesinada, dado que dispone hasta ese momento de dos opciones: morir a manos de su marido, al que ha engañado con el vagabundo, o matar a su marido y escaparse con su amante.

Llegados a este punto del trabajo, es pertinente analizar el último cuento de esta serie, “«Santiago el Mudo»”<sup>75</sup>, publicado en 1893 (la fecha más temprana) y que es precisamente el relato más impactante de todos, pues después del asesinato los protagonistas se deshacen del cadáver quemándolo por completo. “«Santiago el Mudo»” narra la historia trágica de un cómplice y encubridor, y su destierro tras la eliminación de las pruebas de un crimen pasional cometido por un señor. Apodado el Mudo, huérfano y hermano de leche del señor Raimundo, Santiago es, siguiendo la estela de otras generaciones de su familia, el sirviente leal del pazo de Quindoiro, fronterizo con Portugal. La narración está construida a partir de dos fundamentos importantes: el mutismo de Santiago, que es una voluntad deliberada e intencionada, y la lealtad a sus amos.

El señor del pazo, don Raimundo, suele pasar estancias cortas acompañadas de mucha gente, cosa que alegra la soledad habitual del antiguo pazo. A pesar del mal genio del señor, Santiago siempre se pone radiante al verle en el pazo y estar a su servicio. Un día aparece don Raimundo en el pazo sin previo aviso para pedirle ayuda a Santiago: al oscurecer, los dos cruzan el río Miño y

---

<sup>75</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

regresan con una dama portuguesa. Al día siguiente, la señora es asesinada por el señor a causa de un ataque de celos, y a Santiago le corresponde deshacerse del cadáver, limpiar la escena del crimen y calmar a su desconcertado señor.

El proceso consistente en deshacerse de las pruebas transcurre de la siguiente manera: aquella noche, don Raimundo y Santiago el Mudo, por orden suya, llevan el cadáver a la bodega, cavan la tierra, echan el cuerpo en la fosa y colocan un tonel encima. A la mañana siguiente, Santiago recoge las demás pertenencias de la víctima, las quema en el jardín y entierra las cenizas. Durante ese tiempo, la prensa portuguesa anuncia la desaparición de la dama asesinada, la cual es vista por última vez en su propiedad, cerca del río Miño, por dónde salía a pasear y dejó de ser vista. A los cinco años del asesinato, Santiago saca los restos del cadáver, los quema en el horno y de igual modo elimina la mayor prueba del crimen.

El regreso de don Raimundo al pazo, donde deja el cadáver de su amante y un testigo-encubridor de las pruebas, se prolonga a lo largo de muchos años. Sin embargo, a pesar del mal recuerdo del crimen, sus obligaciones no le permiten abandonar el pazo familiar por completo. A su vuelta, Santiago da la buena noticia a su señor sobre su secreto en común. Desde entonces, don Raimundo se relaja. Pero, para borrar todos los detalles acerca de aquella noche, resulta imprescindible librarse del último recuerdo: Santiago el Mudo, el cómplice y encubridor. Así que el señor premia los servicios del cómplice y encubridor y destierra a Santiago a Buenos Aires, en donde viven sus hermanos. En cuanto a don Raimundo, reanuda su vida en el pazo como si no hubiese pasado nada.

Son muchas las reflexiones sobre este cuento realizadas por la crítica y, mientras Baquero Goyanes (1949) sentencia que “otro crimen sobre fondo bárbaramente rural es descrito en ‘«Santiago el Mudo»’ ” (664), Paredes Núñez (1979) precisa un análisis más completo (tomo III: 9):

Otro crimen pasional es el relatado en el cuento “«Santiago el Mudo»”, que contiene el tema inicial del drama *Verdad* estrenado en Madrid el 9 de enero de 1906. La obra, que chocó al público por el descarnado realismo de la intriga, fue desde luego un auténtico fracaso. La trama del cuento es muy sencilla: un fiel criado, cuyo significado apoda da título al relato, oculta en la bodega del pazo el cadáver de una dama asesinada por su amo, que más tarde le obliga a partir a Buenos Aires para borrar la última huella de su crimen. Precisamente en su sencillez y brevedad radica toda la fuerza de su intensidad dramática. La obra teatral, sin embargo, resulta un tanto folletinesca por la acumulación de episodios trágicos, aunque como indicaba el crítico de *Blanco y Negro*, no esté desprovista de algunos momentos de vigor y fuerza artística.

Como nos indica Paredes Núñez (1979), “«Santiago el Mudo»” da otro fruto dentro de la obra pardobazaniana: una obra teatral titulada *Verdad*<sup>76</sup>. Sin duda alguna, *Verdad* es la versión más amplia dramáticamente que aparece con nuevos personajes y otras modificaciones, de tal forma que la figura de Santiago queda ensombrecida. “«Santiago el Mudo»” y *Verdad* comparten la misma base fundamental: el asesinato de una mujer.

El drama del personaje rústico y abrupto, producto del más acendrado naturalismo determinista, del sirviente fiel al hermano de leche y a la tierra que le vio nacer, queda desplazado por el drama del señorito y dotado de un trasfondo espiritualista. Se trata ahora del drama filosófico y moral de la mentira con la que Martín y, no ya Raimundo, no puede vivir (235).

Esto fue lo que a Doña Emilia, acusada de pretender ser una «Lope con pantalones», le ocurrió, al ampliar su cuento psicológico “«Santiago el mudo»” en obra teatral e inspirarse en el modelo ibseniano de construcción dramática (247).

“«Santiago el Mudo»” es el relato criminal más cruel, violento y de largo aliento en toda la producción cuentística pardobazaniana y en él la desmembración del cadáver es la parte más terrorífica e inhumana. “«Santiago el Mudo»” presenta un ejemplo del cuento negro al que los lectores estamos más acostumbrados hoy en día, pero que en su momento fue realmente impactante. Resulta una anécdota interesante que, a pesar de su temprana publicación, “«Santiago el Mudo»” (1893) tiene un nivel muy avanzado y profundo. En cambio, los demás cuentos criminales publicados más tarde se centran, sobre todo, en cómo y por qué se ha cometido el crimen, exponiendo menos detalles a propósito del acto violento. “«Santiago el Mudo»” es igualmente uno de los mejores cuentos psicológicos de Emilia Pardo Bazán. Se puede plantear que a la autora le atrajo tanto el tema de “«Santiago el Mudo»” que decidió volver a tratarlo y ampliarlo en *Verdad*, lo que recuerda su interés repetido en *Selva*, obra que no llega a publicarse.

### **3.1.5. Otros componentes de la cuentística criminal de Emilia Pardo Bazán**

Tal y como se ha expuesto anteriormente, la cuentística criminal de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) exhibe una serie de características que pueden resultar ambiguas respecto a la novela policiaca de Arthur Conan Doyle (1859-1930), puesto que no resalta solamente la figura del detective, sino también otros componentes de la narrativa policiaca como el crimen, el criminal, la forma de ejecución del delito, la víctima, la escena del crimen... Según las afirmaciones de Vázquez

---

<sup>76</sup> Soriano-Mollá (2003) investiga el proceso de la evolución teatral de “«Santiago el Mudo»”.

de Parga (1981) y Valles Calatrava (1991), en contraste con la novela policiaca, la novela criminal acoge esta variedad de componentes que se basan en la vida real y entran en el cuadro ficticio.

Como hemos observado hasta aquí, en los cuentos criminales de Pardo Bazán suelen ser importantes el móvil y la psicología del criminal. No ha de contarse siempre con un detective, sino que un misterioso crimen puede descifrarse a partir de una conversación corriente. Otro punto que destaca en estos cuentos criminales pardobazanianos es la descripción pormenorizada, casi fotográfica, de la escena del crimen. Esto, sin duda, proviene del hecho de que Pardo Bazán es una lectora infatigable de las noticias periodísticas en las que no faltan crímenes crueles, pasionales, etc. Destaca, pues, la justicia entre dichos componentes por ser el tema menos tratado en la cuentística criminal de Emilia Pardo Bazán. A continuación, veremos los componentes en los que están basados los cuentos criminales de nuestra autora.

### **El detective aficionado**

Como ya hemos advertido, en la cuentística criminal pardobazanianiana no existe el típico detective superdotado e intelectual que resalta en la narración con sus métodos científicos, racionales y deductivos que despiertan admiración, sino que más bien toman un protagonismo considerable el misterio y el crimen. Tal y como se ha señalado con anterioridad, doña Emilia crea el personaje de Selva, el primer detective aficionado español, en *La gota de sangre* (1911), solamente en una ocasión y en él destacan ya señaladas. Respecto a los cuentos criminales, se pueden encontrar unos personajes que asumen el papel del detective y aparecen ocasional u obligatoriamente. En la serie de cuentos criminales de este trabajo, que son siete en total, contamos en cuatro cuentos con un detective: en “El aljófara”, el detective es el sargento del pueblo; en “La cana”, es el protagonista acusado; en “La cita”, es el abogado del protagonista acusado; por último, en “Nube de paso” es el narrador del caso.

### **El crimen, el criminal y su cómplice**

Como hemos podido comprobar, la cuentística criminal de Pardo Bazán plantea el asesinato como crimen fundamental en el hilo de las narraciones. Los autores del crimen, en los cuentos policiacos y criminales de la novelista, asesinan para robar, porque los presuntos criminales suelen ser ludópatas y ladrones profesionales y, por lo tanto, suelen haber contraído deudas por tales hábitos. Mientras en “El aljófara” y “La cana” aparece este perfil criminal, en “La cita” y “Nube de paso” los criminales se ven obligados a matar para robar. No faltan los crímenes pasionales

cometidos por hombres en la variada temática criminal pardobazanianana; así se corrobora en los dos casos ejemplares de “La leyenda de la torre” y “«Santiago el Mudo»”. El único caso sin asesinato de esta serie es “Durante el entreacto”, cuyo móvil se origina a partir de una injusticia social y moral.

Los cómplices no faltan en la cuentística criminal pardobazanianana, pero tampoco representan a la figura que participa o interviene en el acto criminal; son más bien testigos del crimen o suelen aparecer *a posteriori* a la ejecución del asesinato. Hemos visto que “«Santiago el Mudo»” relata la historia de un cómplice que en realidad no participa activamente en el crimen, sino en la desaparición de las pruebas. Solamente en dos casos, “Durante el entreacto” y “La leyenda de la torre”, se halla una colaboración mutua en la ejecución del crimen. La figura más sobresaliente de los cómplices es Santiago *el Mudo*, que se esfuerza mucho por encubrir y deshacer las pruebas de un crimen pasional cometido por su amo.

### **La víctima**

La víctima es un componente necesario tanto en la novela policiaca clásica como en la novela negra. Sin embargo, la víctima en muchos casos suele quedarse a la sombra de los criminales, los detectives y las pesquisas. En la producción criminal de Pardo Bazán la víctima aparece asesinada, muchas veces apuñalada en el pecho, en las escenas del crimen. Al contrario que en las novelas detectivescas, Pardo Bazán siempre acentúa más el enigma, el crimen y el móvil de este que la figura del detective o la investigación policiaca en sí. En sus cuentos criminales solemos encontrar dos víctimas: la primera víctima es el asesinado y la segunda es, curiosamente, el personaje acusado. Respecto al dualismo de las víctimas, Pardo Bazán no solamente trata el crimen como una acción que comete el criminal, sino que también demuestra los motivos previos tanto personales como sociales que incitan a los individuos a cometer barbaridades. En este sentido, podemos afirmar que tales cuentos trascienden el esquema de la novela policiaca anglosajona. En “El aljófaro”, “La cana”, “La cita” y “Nube de paso” se muestran dos víctimas de este tipo. Las personas que quedan al margen de la sociedad suelen ser víctimas o, más bien, se convierten en criminales. Por ejemplo, en “El aljófaro” y “La cana” hay dos ludópatas que están al margen de la sociedad por sus malos hábitos, y son ellos quienes matan por robar y acusan a los inocentes; del mismo modo, en “La cita” es un inocente el que acaba como acusado ante el tribunal, pero, efectivamente, la mujer asesinada y robada es la víctima oculta en esta historia. Asimismo, en los cuentos como “La leyenda de la torre” y “«Santiago el Mudo»” sobresale la figura femenina más afectada por una sociedad patriarcal, ya que en el primero es una mujer que se convierte en una

asesina a consecuencia de un matrimonio infeliz, y en el segundo es una mujer víctima de los celos de su amante. Aparte de la mujer asesinada en “«Santiago el Mudo»”, es otra diferente víctima el cómplice y el encubridor del crimen porque, tras su contribución al proceso de encubrimiento de los delitos, es desterrado de donde se comete el asesinato. Por último, merece la pena destacar “Durante el entreacto” por sus víctimas (el niño robado y su nodriza) de una injusticia social. En fin, en estos relatos puede que encontremos a víctimas ocultas aparte del criminal principal.

### **La justicia**

La restauración del orden social a través de la identificación del culpable y su castigo constituyen dos elementos imprescindibles para la novela policíaca clásica. Empero, los cuentos criminales pardobazanianos no siempre cuentan con una justicia final, y muchas veces los asesinos logran escaparse de la justicia. Solamente en “El aljófaro” y “La cana” los verdaderos criminales terminan encarcelados. En “«Santiago el Mudo»” no se hace justicia, y en otros otros cuentos tampoco se puede mencionar el encarcelamiento del criminal verdadero.

### **Las escenas del crimen y la acción criminal**

Ninguno de los otros componentes de la cuentística criminal de Emilia Pardo Bazán, como el detective y las pesquisas, ni siquiera el crimen y la víctima, tienen la misma importancia que la escena del crimen. Como hemos referido anteriormente, Pardo Bazán no plantea sus tramas sobre la figura del detective tal como sucede en los cuentos de Conan Doyle, sino que intervienen otros elementos en ellos, como por ejemplo la escena del crimen. Al contrario que su contemporáneo inglés, doña Emilia no pone el foco sobre las pesquisas ni la evaluación científica de las pruebas, sino que describe y los detalles de la escena del crimen con la rigidez pormenorizada de un perito forense. Por otro lado, al mismo tiempo que se describe el lugar del crimen detalladamente, siguiendo así la habitual estética naturalista basada en los tratados médicos, no adolecen sus relatos de una parte psicológica, lo que también llega en algunos momentos a remitirnos a las historias góticas que transcurren en oscuros ámbitos de horror. Lugares muy frecuentes en la cuentística criminal de nuestra escritora son la cama y la alcoba, escenario común para retratar los cadáveres en todos los cuentos criminales de esta serie, salvo “El aljófaro”. Veremos a continuación de qué manera nuestra autora describe la escena del crimen y la acción criminal que se desarrolla en aquel lugar.

En “Durante el entreacto” se describe un crimen pasivo y se plantea una crítica social. El intercambio de los recién nacidos es el crimen que tiene lugar en la casa de los señores. La habitación del hijo de los señores constituye la escena del crimen:

El silencio de la alcoba —silencio casi religioso— se rompió con el sonar leve de unos pasos tácitos y recatados, que amortiguaban la alfombra espesa. [...] La mujer que velaba el sueño del niño, dormidito entre los encajes de su cuna [...] (Pardo Bazán, 1990, III: 140).

La acción criminal, el trueque de niños, se ejerce en este relato con el mayor sigilo y suspense, ya que está prohibida la visita del marido y cualquier intención de la nodriza para amamantar a su propio hijo:

Ginesa desempeñaba y desfajaba al niño de sus amos. [...] Dentro del cobijo de trapos había otra criatura. [...] Empezó la otra tarea: la de desnudar a su orro. Cada prenda que le quitaba, tibia del calor del corpezuelo, se la ponía al hijo de los señores. [...] Terminó el trueque, Miguel se acercó y contempló a su hijo, yacente en la elegante cuna (Pardo Bazán, 1990, III: 141).

“El aljófara” expone dos casos de actos violentos: un robo de joyas y un asesinato de un inocente. El robo de la Virgen de la Mimbralera se describe detalladamente de la siguiente manera:

La efigie estaba despojada, sin manto ni joyas, sólo con la túnica interior de tisú. Y, detalle espantoso: estaba decapitada. La cabeza, serrada a raíz de los hombros, más abajo del sitio donde se atornillaba la gargantilla de piedras preciosas, había desaparecido (Pardo Bazán, 1990, III: 121).

La acción criminal que tiene lugar en “El aljófara” se explica al estilo detectivesco y racional; aun faltando la figura del detective, su modalidad de relatar los actos del delincuente justifica calificarlo como un buen cuento criminal:

Los ladrones, teniendo por delante la noche entera, pudieron despacharse a su gusto. Patentes se veían las señales: la puertecilla lateral de la iglesia se encontraba forzada, abierta de par en par; tres hierros de la verja del camarín, limados y arrancados, dejando boquete para cabida de un cuerpo; y en el propio camarín, sobre el piso de mármoles, huellas de pasos, fragmentos de madera, un serrucho olvidado al borde de la peana, revelaban la forma en que el atentado debió de cometerse (Pardo Bazán, 1990, III: 122).

Otro acto violento tiene lugar en “El aljófara”, pues el verdadero culpable del robo, Ricardo el Estudiante, intenta culpar a un inocente acróbata que muere al final de las pesquisas provocadas por el mismo malhechor:

Se oyó el fragor de la lucha, el ronco resuello de la víctima; los guardias, echándose el fusil a la cara, se prepararon a hacer fuego a los verdugos; apartáronse éstos, saciada la ira, y se vio en el suelo una masa informe, sangrienta, algo que no tenía de humano sino el sufrimiento que aún revelaban las palpitaciones del pecho y la convulsión de las extremidades (Pardo Bazán, 1990, III: 123).

“La cana” cuenta la historia de un asesino y la inculpación de un inocente, el primo de la víctima. La tía Elodia es la víctima en “La cana”, que es asesinada en su cama mientras duerme en una habitación cerrada, lo cual aumenta lo enigmático del caso:

La autoridad, por último, forzó la cerradura. En el suelo yacía la víctima bajo un colchón. Por una esquina asomaba un pie rígido. El armario, forzado y revuelto, mostraba sus entrañas. Dos sillas se habían caído... [...] Mi tía Elodia había sido estrangulada y robada la noche anterior. Se me acusaba del crimen... (Pardo Bazán, 1990, III: 128-127).

La acción criminal se ejerce fácilmente, dado que, según la afirmación del sobrino de la tía asesinada, el presunto autor ya sabe perfectamente que la tía espera a su sobrino, y este logra entrar gracias a cierta oscuridad y a que se tapa la cara hasta llegar a matar a la mujer.

Él sabía que me esperaba la tía Elodia. Es listo. Lo arregló con arte. Está en la última miseria. Cuando me encontró, en los Bebedores, me pidió dinero, amenazándome con volarse los sesos si no se lo daba. Ahora todo es claro: lo veo como si estuviese sucediendo delante de mí (Pardo Bazán, 1990, III: 128).

En “La cita”, Pardo Bazán describe una escena del crimen parecida a la de “La cana”: en una habitación lujosa y vacía que aumenta la sensación de miedo a cada paso, aparece una mujer asesinada y se observa un gran desorden:

En el suelo yacía una mujer muerta, caída al pie de la cama. Sobre su rostro amoratado, el pelo, suelto, tendía un velo espeso de sombra. Los muebles habían sido violentados: estaban abiertos y esparcidos los cajones (Pardo Bazán, 1990, III: 130).

El crimen de “La cita” consiste en la realización de un robo que exige un asesinato previo. Por ello, el supuesto autor de los hechos urde una intriga para salvarse a sí mismo. El abogado del acusado protagonista sugiere la siguiente explicación (que parece razonable):

[...] la infeliz señora recibía a alguien, [...] él era quien escribía a usted, quien le fijó la hora y quien, precavido, exigió la devolución de las cartas, para que usted no poseyese ningún testimonio favorable. Cuando usted entró, el asesino se ocultó [...] a la mañana siguiente, al abrirse la puerta de la calle, salió sin que nadie pudiese verle. Se llevaba su botín: joyas y dinero (Pardo Bazán, 1990, III: 131).

Los detalles de la escena del crimen son más crueles y violentos en los siguientes cuentos. Por ejemplo, en “Nube de paso” se describe la herida mortal que es confirmada por la autopsia: una puñalada en el pecho. La sospechosa muerte de un joven en su cama despierta un miedo e interés profundo en el lector:

Cuando se notó que el pobre muchacho estaba muerto y no dormido; cuando, al descubrirle el cuerpo, se vio que tenía una herida triangular, como de estilete, en la región del corazón -la autopsia comprobó después que esa herida causó la muerte- [...] (Pardo Bazán, 1990, III: 131-132).

Como hemos analizado en el capítulo anterior, “Nube de paso” presenta un buen ejemplo de cuarto cerrado; el modo criminal da una serie de giros por el enigma, lo que explica el método de la autora: “Entró con una llave falsa, que había preparado, o con el propio llavín de su víctima; estuvo en el cuarto de ésta hasta tarde, hizo su asunto, se escondió y de madrugada se marchó” (Pardo Bazán, 1990, III: 134).

En “La leyenda de la torre” (1912) se muestra de la siguiente manera la escena del crimen con respecto al modo criminal (los elementos de la cama y la puñalada vuelven a aparecer en la cuentística de Pardo Bazán):

Una mañana, el señor de Diamonde amaneció rígido, muerto en su lecho, denegrido y cubierto de lívidas señales; de este castillo desaparecieron, llevándose las doblas de oro del arca, Mafalda la portuguesa y el aventurero envenenador... (Pardo Bazán, 1990, III: 173).

Por último, la escena del crimen descrita en “«Santiago el Mudo»” tiene similitudes con los demás cuentos analizados. Ahora bien, el crimen de “«Santiago el Mudo»” cuenta con una particularidad: se trata de la eliminación de las pruebas. Veamos en primer lugar la escena del crimen, que descubrimos a través del protagonista encubridor y que constituye, a la vez, el modo criminal:

Obedeció el *Mudo*: penetró en el dormitorio, y tendida sobre la inmensa cama, de dorado copete y salomónicas columnas, vio a una mujer de faz amoratada, con el seno descubierto, los ojos casi fuera de las órbitas y la lengua entre los dientes. Se lanzó Santiago a socorrerla, pero la rigidez de la muerte endurecía ya sus miembros (Pardo Bazán, 1990, III: 186).

La eliminación de las pruebas tiene lugar aquella misma noche del crimen. Como se ha comentado anteriormente, transcurridos cinco años el encubridor del asesinato saca un buen día los

restos de la víctima y los quemó en el horno. Veamos el terrorífico episodio tal como se narra en el cuento:

[...] mientras él cargaba a hombros el frío cadáver. [...] bajaron a la cocina [...] Santiago dejó en el suelo a la muerta, [...] cavó solo la hoya [...]. Mas para colocar el cuerpo necesitó Raimundo cogerlo por los pies, mientras lo llevaba por los hombros Santiago. Acabada la lúgubre faena, colmada la fosa, repuesto el tonel en su sitio, Santiago vio que su amo se tambaleaba [...].

[...] Al amanecer hizo un atadizo con las prendas que habían pertenecido a la muerta, recogiendo todo, sin olvidar ni una horquilla, y, metiéndose en el bosque, quemó pieza por pieza y soterró las cenizas (Pardo Bazán, 1990, III: 186).

La lealtad del sirviente destaca a lo largo del cuento, pero su último acto encubridor del crimen parece inhumano, frío e inmoral. Santiago dice a su señor:

-Señorito...: puede... venir aquí... cuando guste..., sin aprensión. Ya «no hay nada»... Este año por la Pascua, moví la cuba, y «todo» lo saqué... Tenía encendido el horno... «Lo» metí en él..., que no quedó... señal... ni miaja. Ni Dios, con ser Dios, descubre aquí cosa ninguna. Ni la tierra lo sabe... ¡Venga cuando le parezca..., sin cuidado! (Pardo Bazán, 1990, III: 187)

“«Santiago el Mudo»” es el único caso donde don Raimundo, el criminal, además de librarse de su crimen, sigue su vida como si no hubiese pasado nada, sin sentirse culpable, sin tener remordimientos. El señor compra los servicios de Santiago y lo manda al exilio para olvidarse de sus actos criminales por completo: “Por lo que respecta a Raimundo, se ha casado y veranea en el pazo con su mujer e hijos” (Pardo Bazán, 1990, III: 188).

Estas descripciones pormenorizadas sustentan la veracidad de los acontecimientos. Los cuentos policiaco-criminales de Pardo Bazán susurran al oído del lector que el peligro puede aparecer cuando menos se lo espera, incluso en su propia casa. El asesinato en la alcoba, sin duda, remite a los cuentos góticos espeluznantes que transcurren en los castillos.

Al contrario que la escasa presencia del detective, la atención al criminal resulta una característica significativa en estos cuentos policiaco-criminales de Pardo Bazán. La abundancia de las descripciones de la escena del crimen, el criminal, sus móviles y maneras para perpetrar el crimen y su psicología demuestran que nuestra autora opta por subrayar los elementos secundarios que ha desatendido la novela policiaca hasta ese momento. Por lo tanto, las víctimas y los criminales descuellan en los cuentos policiacos de la escritora gallega. En ello juega un papel

considerable la visión crítica de doña Emilia que vincula el perfil del detective con el del criminal, habida cuenta de que, según constata ella misma, ambos son héroes de la novela policiaca:

Por eso la nueva literatura policiaca y criminal denuncia un estado de conciencia asaz alarmante. El criminal se convierte en héroe. [...] El detective, además, se aprovecha, lo mismo que el criminal, de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte. Son dos sabios especialistas que luchan, envueltos en su arnés de guerra (*LIA*, número 1581).

Al contrario de lo que se espera al final de un cuento criminal que suele acabar con la aparición del criminal y su encarcelamiento posterior, la cuestión de la justicia deviene el único contraste entre los cuentos policíacos de Pardo Bazán, dado que sus historias no están basadas en la búsqueda del criminal ni en la consecución de la justicia, sino en el conjunto de motivos psicológicos y sociológicos del entorno del individuo. Así, con todos estos componentes la escritora coruñesa crea su propia estética de la novela policiaca y criminal, consiguiendo contar relatos criminales aunando aspectos sociales e individuales, incorporándolos al acervo cultural y literario de la lengua española.

### **Conclusiones**

Según se ha dicho a lo largo de este capítulo, Edgar Allan Poe (1809-1849) y Arthur Conan Doyle (1859-1930) dieron a conocer y lograron el reconocimiento de la novela policiaca anglosajona que después llegaría a recorrer otras literaturas extranjeras y a triunfar en la literatura universal. La tardía llegada de la narrativa policiaca a España y la limitada influencia de Poe y Doyle en la literatura española decimonónica no lograron despertar un profundo interés hacia el género policiaco en los escritores de la época.

En torno al tema de la novela policiaca española del siglo XIX apenas se puede mencionar a contados escritores, pues no son numerosos los cuentistas y escritores de que se dedicaran al nuevo género. En este sentido, el enfoque del presente estudio considera que la serie de *Cuentos trágicos* (1912) destaca por la recopilación de los cuentos policíacos y criminales de una autora como Emilia Pardo Bazán. Al contrario que la novela policiaca clásica, en la mayor parte de los cuentos policíaco-criminales pardobazanianos hemos comprobado cómo la figura del detective y sus métodos no constituyen la base de la narración. Doña Emilia no atribuye tanta relevancia al detective ni al criminal; más bien, su mayor preocupación estriba en la psicología del crimen, y las preguntas “¿quién lo cometió?” (autor y cómplice) o “¿quién lo descubrió?” (detective/policía) se convierten en “¿por qué lo cometió?” y “¿cómo lo perpetró?”. Por ello, no siempre contamos con

un detective en los cuentos criminales pardobazanianos. La obligación de la presencia del detective en la novela policiaca clásica pierde su preeminencia en la estética policiaco-criminal de Pardo Bazán, ya que la pionera escritora coruñesa utiliza figuras detectivescas que aparecen momentánea u ocasionalmente en sus cuentos.

En la serie de *Cuentos trágicos* (1912) contamos con siete cuentos policiaco-criminales en los que no aparece ningún detective al estilo holmesiano, sino pardobazaniano. Como se ha indicado anteriormente, la ausencia de cierto detective en estos cuentos no significa que falte la figura investigadora que lleva a cabo las pesquisas, reúne las pruebas y determina quién es el criminal. Pardo Bazán coloca perfectamente el perfil del investigador en la natural corriente de la narración; hasta que se descifra el enigma del crimen, no se da cuenta de este. Los “ocultos” detectives pardobazanianos suelen ser los inocentes inculcados por los verdaderos autores, es decir que en algunos casos aparece una persona inteligente y ajena al crimen que analiza los hechos desde fuera y llega a desvelar el enigma del crimen.

La mayor parte de los crímenes que aparecen en la serie de *Cuentos trágicos* son asesinatos. En muchas ocasiones, el robo y el homicidio son crímenes entremezclados, pues, aunque los culpables actúan con la finalidad de apropiarse de bienes ajenos, para ello tienen que matar a sus víctimas. Estos sucesos suelen además estar ambientados en el ambiente rural. Pardo Bazán se inclina más hacia los conflictos y los motivos criminales que tienen lugar en pueblos o pazos por el hecho de que un delito cometido en núcleos urbanos versa exclusivamente sobre el robo y el asesinato, mientras que un crimen rural siempre permite conocer la psicología y la sociología del acto delictivo. Cabe mencionar que también las escenas del crimen y la acción del delincuente están descritas de forma pormenorizada y fotográfica, lo que completa la acción criminal y la ambientación narrativa.

Entre otros puntos que cabe destacar a propósito de la cuentística policiaco-criminal de Pardo Bazán, destacan la explicación racional del crimen o las conjeturas, la investigación policiaca y la inculpación de los inocentes. Muchas veces suele faltar el elemento de restablecimiento del orden social a través de la penitencia de los verdaderos criminales. No obstante, ello no significa que los casos sigan abiertos; al revés, se resuelve el enigma en muchos cuentos, pero la acusación de los inocentes se mantiene y su procesamiento ulterior queda pendiente.

Por último, hay que tener en cuenta que los cuentos policiaco-criminales de Pardo Bazán no solamente tratan de delitos individuales, sino también sociales, cuyas tramas se desarrollan bajo la

sombra de crímenes pasionales, de pobreza y desigualdad sociocultural entre clases. En suma, la serie de *Cuentos trágicos* (1912) recoge los mejores ejemplares —“«Santiago el Mudo»” (1893), “El aljófaro” (1902), “La cana” (1911), “La cita” (1909), “Nube de paso” (1911), “Durante el entreacto” (1911) y “La leyenda de la torre” (1912)— de lo policiaco-criminal por parte de Emilia Pardo Bazán. Nuestra autora demostró además haber adaptado las reglas del género policiaco en la novela corta, como sucedió con *La gota de sangre* (1911); sin embargo, no volvió después a utilizar tales rasgos en sus cuentos. Asimismo, hemos podido comprobar que dichos cuentos contienen características policiacas y criminales a la vez. Tal como afirma Paredes Núñez (1979), “estos relatos ponen de manifiesto de una manera clara la gran habilidad de doña Emilia Pardo Bazán para sortear todas las complicaciones del género con gran seguridad y buen sentido” (tomo III: 18). A continuación, se muestra un cuadro que facilita una mirada rápida a la cuentística policiaco-criminal de Pardo Bazán recogida en la serie de *Cuentos trágicos*.

<b>Cuentos Criminales</b>	<b>“El aljófaro” (1902)</b>	<b>“La cana” (1911)</b>	<b>“La cita” (1909)</b>	<b>“Nube de paso” (1911)</b>	<b>“Durante el entreacto” (1911)</b>	<b>“La leyenda de la torre” (1912)</b>	<b>“«Santiago el Mudo»” (1893)</b>
<b>Crimen</b>	el robo, el asesinato	el robo, el asesinato	el robo, el asesinato	el robo, el asesinato	el robo	el asesinato	el asesinato
<b>La figura detectivesca</b>	el sargento del pueblo	el protagonista a acusado	el abogado del protagonista	el narrador del caso	no existe	no existe	no existe
<b>Espacio</b>	rural	rural	urbano	rural	urbano	rural	rural
<b>Explicación racional del crimen</b>	sí	sí	sí	parcial	sí	sí	sí

<b>Cuentos Criminales</b>	<b>“El aljófaro” (1902)</b>	<b>“La cana” (1911)</b>	<b>“La cita” (1909)</b>	<b>“Nube de paso” (1911)</b>	<b>“Durante el entreacto” (1911)</b>	<b>“La leyenda de la torre” (1912)</b>	<b>“«Santiago el Mudo»” (1893)</b>
<b>Investigación policiaca</b>	sí	sí	sí	sí	no	no	no
<b>Las pesquisas</b>							
<b>Inculpación de los inocentes</b>	sí	sí	sí	sí	parcial	no	no
<b>Restablecimiento del orden social, castigo del culpable</b>	sí	sí	no	no	no	no	no
<b>Crítica social como trasfondo narrativo</b>	no	no	no	no	sí	sí	sí

**Cuadro II: Cuentos criminales en *Cuentos trágicos* de Emilia Pardo Bazán**

## 3.2. Cuentos de suspense

### 3.2.1. Una aproximación al suspense y a la cuentística de Pardo Bazán

El nacimiento de la novela policiaca en el siglo XIX da a luz otros subgéneros como la novela criminal, la novela negra, la detectivesca y la novela de espías. La novela policiaca es la búsqueda del criminal y la resolución del misterio y, en la mayoría de las ocasiones, dicho crimen se trata de un asesinato. La temática criminal en la literatura empieza a cambiar y florece en otras ramas dependiendo del tratamiento de rasgos policíacos como el crimen, el criminal, los móviles, las pesquisas, el detective o policía, el restablecimiento del orden social, etc. El misterio y el suspense son los otros dos elementos fundamentales de la novela policiaca. Sin embargo, ambos géneros logran separarse de la novela policiaca, labrando su propio camino pese a ciertas dificultades de denominaciones, limitaciones y conceptos.

El término *suspense* descuella con sus propias características muy diferenciadas a partir de la narrativa policiaca y negra. Aunque los inicios del suspense datan, como vimos, del siglo XIX con Edgar Allan Poe (por la originalidad de sus cuentos, que estudian el crimen y se centran en él), es posible encontrarlo en textos mucho más antiguos y en las leyendas orientales. El suspense, sea literario o cinematográfico, se conoce por su preferencia respecto a las emociones y logra reivindicarse como género independiente, especialmente a partir de los *thrillers* de Alfred Hitchcock (1899-1980) y las novelas de Patricia Highsmith (1921-1995) en el siglo XX.

Parece una tarea compleja buscar una definición adecuada, completa y satisfactoria de *thriller*, término en inglés cuya versión en español sería *suspense*. Ante una dificultad terminológica, el *Diccionario panhispánico de dudas* recomienda el uso del término *suspense* en lugar de *thriller*<sup>77</sup>: “A pesar de su extensión en el uso, se recomienda sustituir esta voz inglesa por expresiones españolas como *película o novela de suspense* o en América *de suspenso*”. Como acontece con la novela policiaca clásica a mediados del siglo XIX y la novela negra en los albores del XX, la literatura y la cinematografía anglosajonas dan a luz una nueva interpretación del terror y el crimen durante el siglo XX: el suspense. Entonces, ¿a qué se le llama *suspense*?

---

<sup>77</sup> Nos enfrentamos a una cierta dificultad sobre cómo definirlo. En vez de emplear *thriller*, que suena más bien cinematográfico y que es un término anglosajón, hemos optado por el término *suspense*. En las fuentes consultadas se ha constatado la misma problemática. Así, Jafet Israel Lara (2011) menciona la existencia de esta confusión terminológica: “Al igual que la narrativa criminal y policiaca el thriller presenta una serie de dificultades a la hora de realizar una revisión histórica, pero a diferencia estas dos narrativas presentan mayores complicaciones, ya que en ocasiones ni siquiera se sabe cómo llamarla” (68).

El primer objetivo del género del suspense es provocar ciertas emociones como miedo, ansiedad, estremecimiento o sorpresa inesperada en el espectador o el lector. La definición de *suspense* recogida en el *Diccionario de la Real Academia Española* es la siguiente: “expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”. María Moliner (2007), por su parte, ha facilitado y ampliado la comprensión del término *suspense* en su *Diccionario de uso del español*:

sensación que provoca el desarrollo de una acción, especialmente la de una película o una obra literaria que, mediante diversos recursos, consigue mantener al espectador o lector ansiosos por lo que va a ocurrir. Se usa para calificar las películas u obras literarias con estas características: ‘Una película de suspense’ (2797).

Despertar la curiosidad entre los lectores por saber lo que va a ocurrir inmediatamente es otra de las intenciones del suspense. La incertidumbre de los sucesos, el peligro o la amenaza con los que se encuentra el protagonista, así como la incógnita que predomina, son características de una buena obra de suspense. La incógnita de la vida y su lado oculto o clandestino describen un entorno vulnerable a los peligros del mundo exterior.

Dicho lo cual, nos enfrentamos a la dificultad de buscar un punto de partida para el género literario del suspense, dado que mientras el suspense (*thriller*) cinematográfico cuenta con una buena cantidad de referencias bibliográficas, el suspense literario ha sido estudiado en mucha menor medida. Veamos cómo los críticos han descrito el suspense literario.

André Jute (2003) pregunta en su manual titulado *Escribir un thriller* lo siguiente: “¿en qué consiste un *thriller*?”. A lo que responde subrayando la activa participación del lector en la narración:

Un thriller se define como una narración en la que el lector llega a estremecerse al identificarse con las hazañas o hechos audaces llevados a cabo por el héroe, y por los peligros a los que se ve expuesto. Los personajes y los lugares exóticos son opcionales —y el thriller puede exigir del lector tanto esfuerzo intelectual como el escritor quiera, o el lector decida (25).

Patricia Highsmith (1986), la autora consagrada al género de suspense tanto en la literatura como en el cine gracias a su novela *Extraños en un tren* (1950), filmada por Alfred Hitchcock, expone las claves del suspense tal como sigue:

Toda narración que conste de un principio, una mitad y un final tiene *suspense*; es de suponer que una narración de *suspense* se llama así porque tiene más. En el presente libro

utilizaré la palabra *suspense* en el sentido en que se emplea en el mundo editorial: un relato en el que hay una amenaza de violencia y peligro, amenaza que a veces se hace realidad. Otra característica de la narración de *suspense* es que proporciona una distracción llena de vitalidad y normalmente superficial. En una narración de esta clase el lector no espera encontrar pensamientos profundos o páginas y más páginas sin acción (9).

Como propone Highsmith cualquier obra puede contar con rasgos de suspense, pero el género exige otro tipo de lectura y experiencia donde el lector también pueda participar a través de sus sentimientos. Por ello, no es extraño inferir que el suspense se emancipa de las novelas policiaca clásica y negra. Desde el nacimiento de la novela policiaca clásica, a partir de los cuentos de Allan Poe, el tratamiento del crimen no deja de reproducirse a lo largo de todo este tiempo. La ausencia o la menor presencia del crimen, especialmente la falta de un asesinato, no puede aceptarse ni concebirse en las narrativas policiacas y negras. Sin embargo, el suspense no siempre va en busca de lo criminal, sino de unos sucesos transgresores de los que pueda participar el lector y en los que destacan emociones espeluznantes. En resumen, la novela policiaca clásica se basa en el método racional y científico del detective, mientras que la novela negra se centra en la crítica social y el suspense pone el foco sobre emociones que parecen secundarias en las novelas policiaca y negra.

La dificultad de una posible clasificación y denominación del suspense surge, a nuestro parecer, por su condición de *metagénero*, considerado como parte del crimen. La independencia del suspense como género es lenta, difícilmente perceptible y contradictoria. Aunque *Thrillers* constituye un estudio cinematográfico, Martin Rubin (2000) concluye que “el thriller es un concepto familiar pero poco preciso: un género que no es un género, o, por lo menos, un género que no puede ser delimitado con la misma precisión que otros” (317).

En cuanto al suspense, la literatura y la cinematografía están muy integradas, compartiendo una misma raíz: las emociones y los miedos del ser humano. El suspense es un género psicológico. Si la novela policiaca ha tenido que esperar para hacerse un hueco hasta el siglo XIX, con el fin de interpretar de otra manera el crimen en la literatura, el suspense se dilata aún más, hasta el siglo XX, para tratar las emociones y destacarlas. Martin Rubin (2000) subraya igualmente lo difícil que resulta buscar una definición del suspense por su tendencia hacia la dimensión psicológica del lector/espectador: “La percepción del *thriller* se complica todavía más por el hecho de estar definido en parte por su vocación de provocar una particular respuesta emocional o visceral” (322).

Queda por responder otra pregunta importante relativa al suspense: ¿es posible hablar de una génesis literaria en el suspense? O, dicho de otra forma, ¿quién inicia el suspense y cuándo? Esta pregunta no tiene una respuesta precisa ni clara. Si se puede atribuir la paternidad de la novela

gótica a Horace Walpole, la del género policiaco a Allan Poe o la de la novela negra a Dashiell Hammett y Raymond Chandler, no disponemos, por el contrario, de una obra pionera y de un autor precursor del suspense. Ello deriva de que, a nuestro parecer, el suspense siempre ha sido utilizado como un instrumento para lograr que una narración interese y acentuar el tono psicológico y terrorífico. Su condición auxiliar no ha cambiado durante mucho tiempo, razón por la cual no ha logrado separarse de los demás géneros literarios y producirse de manera independiente. Martin Rubin (2000) opina que “probablemente no exista un auténtico y puro «thriller de thriller». El *thriller* puede ser conceptualizado como un «metagénero» que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares” (12).

Recordemos que el horror, la oscuridad y lo sobrenatural son temas que se suelen tratar en la literatura gótica, cuya precursora se considera *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole<sup>78</sup>, y que la novela policiaca hunde sus raíces en la novela gótica y las causas célebres. Aparentemente, el suspense también comparte la misma raíz que la policiaca, y quizás incluso tiene más temas en común con lo gótico por centrarse en las emociones; el miedo es, sin duda, la emoción más utilizada en todos los géneros que tratan lo criminal, lo policiaco, el suspense y lo gótico:

El principal eje constituyente de estas novelas es [...] el miedo. En torno al miedo, giran todos los acontecimientos que deben o no ser explicados por los protagonistas de estos relatos y, alrededor de este, se plantea el doble juego, la dialéctica entre la razón y la sinrazón de la literatura gótica. [...] Por lo tanto, toda completa exploración de la novela gótica exigirá una exhaustiva exploración del sentimiento del miedo, tanto físico como mental y un descubrimiento de las varias formas en que el terror se abre paso en la literatura (López Santos 2008: 191-192).

No hay que olvidar que el suspense no trata todo tipo de sentimientos, sino los más angustiosos y espeluznantes. No hace falta añadir que la alegría o la comedia no entran en el campo del suspense ni el miedo. El suspense tiene una fuerte base en la dimensión psicológica y oculta del ser humano, poniéndolo a prueba constantemente.

---

<sup>78</sup> Lovecraft (1999): “Sin embargo, fue el cosmopolita y elegante inglés Horace Walpole quien le dio forma definitiva a la literatura macabra y se convirtió en su auténtico fundador. Amante de los romances y los misterios medievales, Walpole, que residía en un pintoresco castillo de estilo gótico en Strawberry Hill, publicó en 1764 *El castillo de Otranto*, una novela de argumento sobrenatural que, con toda su mediocridad y falta de convicción, estaba destinada a ejercer una influencia, casi sin precedentes en la literatura fantástica. [...] Lo que debe destacarse en *El castillo de Otranto* es la invención arquetípica de escenarios, personajes e incidentes, todo lo cual utilizado en forma más hábil por unos autores mejor adaptados por naturaleza a la creación fantástica, estimula el surgimiento de una escuela de lo gótico, que a su vez inspiró a los verdaderos artífices del terror cósmico, comenzando con Poe” (15-16).

Tampoco existe un consenso en torno a los subgéneros, sus reglas y sus limitaciones. Por lo tanto, cada uno de los pocos escritores y críticos de suspense ha lanzado su propia visión o suposición del género suspense. Por ejemplo, en *The World of the Thriller*, Ralph Harper (1969, citado en Rubin, 2000) ha investigado la relación entre el suspense y la filosofía existencialista. Su interpretación se basa en la búsqueda de paralelismos entre la lucha del héroe del suspense, que suele participar en conflictos, peligros o amenazas, y la del individuo que se enfrenta a los problemas existenciales. Realmente, el presente trabajo no puede por la limitada extensión ofrecer un modelo aplicable a la mayor parte del suspense.

Jerry Palmer (1983), por su parte, investiga con detalle el fondo de la novela policiaca, detectivesca y de espías bajo el concepto de *novela de misterio* en su obra *Thrillers. La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular*, utilizando el término *novela de misterio* para todos los géneros criminales, lo cual, qué duda cabe, provoca confusiones. La novela de misterio es un techo grande que acoge una variedad de géneros. Consideramos que Jerry Palmer (1983) ha escogido una gran selección de ejemplos y, a pesar de ello, no puede responder a la siguiente cuestión: “¿Qué constituye una buena novela de misterio? Por desgracia no puedo decir que tengo una fórmula” (136). En realidad, Palmer defiende la tesis de que la novela de misterio se fundamenta en dos componentes: el héroe y la conspiración. A pesar de que no se toca la importancia de las emociones que se propone despertar desde el suspense, se subraya intencionadamente al héroe en el estudio de Palmer (1983): “En las novelas de misterio comúnmente ocurre, que al principio el héroe tiene un ligero altercado con su enemigo, en que lo vence fácilmente (una muestra de lo que ha de venir)” (109).

Como acabamos de señalar, aunque ofrece un buen repertorio de novelas y escritores, y también algunas películas de detectives y espionajes, el concepto de novela de misterio y de *thriller* de que trata el estudio de Jerry Palmer acoge e interpreta ciertos géneros como la novela policiaca, negra o de espías desbordando sus fronteras y sin facilitar lo que buscamos: la definición del suspense. Martin Rubin (2000) dice igualmente que “aunque admirablemente conciso, el modelo que Palmer ofrece del *thriller* es demasiado laxo y restrictivo a la hora de ser aplicado” (23). Reconociendo la dificultad y la extensión del suspense, Martin Rubin (2000) clasifica los *thrillers* en dos grupos: los géneros literarios (espías y detectives) y los temas generales como el suspense.

En el vasto y amplio campo del suspense se notan las ideas contradictorias y la escasez de los estudios específicos. Bajo nuestro punto de vista, la mejor fuente elaborada es *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga*, de Patricia Highsmith (1986). Si bien parece que *Suspense* es un

manual, la autora lo niega en el prefacio, subrayando lo imposible que es enseñar cómo escribir un buen libro; Highsmith, como autora, es muy sincera con el lector a la hora de compartir sus experiencias tanto exitosas como fracasadas.

Respecto al suspense, Highsmith insiste en las emociones que constituyen el núcleo de la narración. Ella expone los rasgos que forman el suspense: el germen de una idea, la imaginación y la contribución del escritor, las emociones, el uso de los recuerdos, junto con la enumeración de las preguntas cruciales sobre el héroe (¿vencedor o vencido?), el ambiente (cómico, trágico o una mezcla de ambos) y las historias abiertas a la interpretación del lector.

Highsmith (1986) fundamenta la base de un buen suspense de la siguiente manera: una amenaza o un peligro al que se enfrenta el héroe, el presagio, el clímax, el dinamismo de la narración y el abandono de los pensamientos profundos. Consideramos que este es el mejor esquema literario que hemos encontrado hasta ahora, con lo cual intentaremos tratar a partir de tales presupuestos los cuentos de suspense de Emilia Pardo Bazán y su estructura.

La escasez de los pensamientos profundos y la rapidez de los acontecimientos forman parte de la esencia del suspense. Patricia Highsmith (1986) lo explica como el “germen de una idea”, e insiste en que el comienzo de un relato de suspense puede mostrarse de lo más inesperado y, a veces, de lo más insignificante:

El germen del relato corto de *suspense* puede nacer del más tenue de los hechos, acontecimientos o posibilidades: por ejemplo, que la lluvia borre importantes huellas dactilares de una copa de cóctel que alguien ha dejado en la terraza. El relato breve de *suspense* puede tener sólo una escena y ocurrir en cinco minutos o menos (32).

La vivacidad de los acontecimientos narrados pone en tensión el cuento de suspense. El personaje es el otro componente que contribuye a aumentar el nivel de suspense. En este sentido, la característica más importante de un personaje de suspense es la capacidad de actuación contra el peligro que corre a lo largo de la narración. No hay que olvidarse de que en la novela policiaca clásica tenemos al detective profesional que lleva a cabo las investigaciones, y este es el personaje principal que destaca en la obra; sin embargo, el protagonista de la novela de suspense es el que se enfrenta a un ataque anunciado o presagiado. Así, Highsmith (1986) describe al personaje de suspense de la siguiente manera: “Los novelistas de *suspense* tienden a escoger el punto de vista de una persona activa, de un hombre capaz de luchar, correr y si, hace falta, utilizar un arma de fuego” (87). La fórmula que tiene el suspense consiste en la armonía entre la acción, el suspense y el

personaje; no tiene que ser un protagonista superdotado o un superhéroe que es capaz de resolver todo enigma, sino un personaje ordinario que se describe por su potencialidad para actuar de una determinada manera. La realidad o la ficción que se atribuyen al personaje de suspense aumentan con la descripción del ambiente, ya que el espacio es el ámbito donde tienen lugar los acontecimientos y, gracias a un lugar horroroso, solitario y peligroso, puede alcanzar un buen nivel de suspense. Highsmith (1986) considera que el personaje de suspense tiene que crearse en un ambiente que cumpla la expectativa de la sensación de suspense:

La idea tiene que ampliarse con personajes, con un marco, con un ambiente. Tienes que saber cómo son estos personajes, cómo visten y hablan, incluso debes conocer su infancia, aunque no siempre debe hablarse de ella en el libro. [...] El marco y las personas deben verse tan claramente como una fotografía, sin puntos borrosos (40).

La dificultad para encontrar la génesis del género de suspense literario nos lleva a una conclusión: el suspense ha sido habitualmente la parte más importante y oculta de la narrativa criminal desde mediados del siglo XIX y, al llegar otra etapa —gracias a la cinematografía—, empieza a distinguirse y a lucir por sí solo con sus propias características (despertar la curiosidad del lector, causarle ansiedad y sorpresa e introducirle en la narración a través de sus sentimientos). Pese a que contamos con ciertas características para el género de suspense, como decíamos, carecemos de un escritor precursor y una obra clave para su génesis. Sin embargo, podríamos considerar la trilogía de Edgar Allan Poe (*Los crímenes de la calle Morgue* [1841], *El misterio de Marie Roget* [1842] y *La carta robada* [1844]) como un comienzo para el suspense, si bien se trata del nacimiento de la novela policiaca clásica. La condición contradictoria y suplementaria para ciertos géneros literarios hace más difícil la búsqueda de la génesis del suspense. Highsmith (1986) señala que *Crimen y castigo* (1866), de Dostoyevski, podría considerarse como un buen ejemplo de suspense por el avanzado nivel del mismo en el que se centra la acción:

Pero lo bueno del género de *suspense* es que el escritor, si así lo desea, puede escribir pensamientos profundos y páginas sin ninguna acción física porque el marco es esencialmente un relato animado. *Crimen y castigo* es un espléndido ejemplo de ello. De hecho, creo que a la mayoría de los libros de Dostoyevski se les llamaría libros de *suspense* si se publicaran ahora por primera vez. Pero, debido a los costos de producción, los editores le pedirían que los acortase (9-10).

Vázquez de Parga (1981), por su parte, encuadra también *Crimen y castigo* en la categoría de novela de suspense por tratar del crimen y su psicología dentro de los inicios de la novela policiaca, pero descarta la posibilidad de un origen en dicha obra por alejarse esta de los requisitos policíacos como las pesquisas, el detective, el método racional del investigador, etc. Hay dos

suspenses en la novela: primero, cuando el protagonista planea matar a la usurera; y luego, respecto a si será descubierto o confesará su crimen.

Álamo Felices (2013) ha estudiado el tratamiento del género de suspense en los capítulos VIII y IX del *Quijote*, subrayando otro punto característico del suspense: el alargamiento de la acción. De hecho, la intencionalidad de provocar ciertas emociones es el primer objetivo del género de suspense, pero también se propone alargar y ampliar los sucesos con el fin de despertar la curiosidad y mantener la tensión en el lector. Álamo Felices pone de ejemplo la leyenda de *Las mil y una noches* por suspender el desenlace mortal de la joven protagonista. No es difícil encontrar los rasgos del suspense en muchas obras y leyendas. El esquema del suspense que nos proporciona dicho estudio para los capítulos VIII y IX del *Quijote* se basa en tres etapas: comienzo de la acción, alargamiento o ralentización de la acción y desenlace o conclusión.

Roland Barthes (1970) también fundamenta su idea del suspense, sobre todo su tendencia a alargar los sucesos, en la relación que se construye entre el lector y la narración. Sin embargo, Barthes defiende que el suspense es la consecuencia de una “inteligente”, no “emocional”, construcción argumental:

El «suspense» evidentemente no es más que una forma privilegiada o, si se prefiere, exasperada de la distorsión: por una parte, al mantener una secuencia abierta (mediante procedimientos enfáticos de retardamiento y de reactivación), refuerza el contacto con el lector (el oyente) y asume una función manifiestamente fática; y, por otra parte, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como nosotros creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una confusión lógica, y es esta confusión la que se consume con angustia y placer (tanto más cuanto que al final siempre es reparada); el «suspense» es pues un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y a glorificarla: constituye un verdadero «thrilling» de lo inteligible: al representar el orden (y no la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que aparece como lo más patético es también es lo más intelectual: el «suspense» atrapa por el «ingenio» y no por la «emoción» (39-40).

Sin duda alguna, Barthes subraya más bien la forma estructural del suspense que su relación con las emociones. Aunque parece una visión contradictoria respecto al concepto de suspense que se propone despertar las emociones, resulta imposible descartar la teoría de Barthes, porque el suspense siempre requiere una buena estructura narrativa, con un personaje dotado para asumir los riesgos de su propio destino, una acción en la que se muestra una amenaza o un presagio y una conclusión sorprendente.

Partiendo del mismo punto de vista que sugiere Roland Barthes, José R. Valles Calatrava (2002) no solo considera el suspense como una dilación o retardación, sino que también incluye y subraya la intervención de las emociones y la interacción entre el suspense y su lector u oyente:

El *suspense* o *suspensión* (del latín, *suspendere*), al que también se ha denominado con términos más vinculados a sus efectos sintagmáticos *dilación* o *retardación*, es un fenómeno que actúa en un doble nivel: textualmente, organizando una *expansión* y amplificación sintagmática, un alargamiento discursivo que se vincula, en el plano *secuencial* de la lógica narrativa, a la generación de un retraso o posposición en el proceso secuencial activado; pragmáticamente y en relación con lo anterior, el suspense produce efectos diversos (inquietud, tensión, miedo, angustia, interés) en el lector/espectador.

Se trata, pues, de una estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinado a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario. En este sentido, el suspense se vincula extratextualmente de modo fundamental con la organización *secuencial* (la espera dilatada para que concluya un proceso lógico que debe cerrarse) y con el *lector implícito* (la estrategia requerida de lectura) y mantiene conexiones privilegiadas con la gradación o tensión narrativa, con la *anacronía* y con la *anisocronía*. Especial trascendencia tienen los signos discursivos sintácticamente enfatizadores del efecto suspensivo: así, en el cine, la música, el movimiento lento de cámara o el encuadre parcial (564).

Al fin y al cabo, cuanto más intentemos buscar una definición completa y satisfactoria del suspense, más nos enfrentaremos con una dificultad conceptual y terminológica. En este sentido, Mieke Bal (1987) afirma que “el suspense es un hecho de la experiencia que aparece a menudo y que es de difícil análisis. [...] Es el suspense que hay en el fondo de una amenaza” (119-120). Si el suspense se fundamenta en la base de las emociones, no parece erróneo afirmar que es un género psicológico. La dificultad de definir y colocar el suspense deriva de su condición psicológica y emocional. Por ejemplo, la ansiedad que siente el lector a lo largo de la narración destaca en el suspense, mientras que en la novela policiaca sobresale el método frío y racional del detective.

Para concluir esta revisión de la crítica, el suspense o *thriller* es un género harto complejo y heterogéneo, razón por la cual han fracasado hasta ahora todos los intentos de buscarle una definición precisa e indiscutible, así como un comienzo clave. Sus raíces se remontan a las novelas gótica y policiaca; sin embargo, empieza a considerarse como un género propio e independiente a partir de las películas de Hitchcock. Aunque el suspense tiene ciertos lazos con el crimen y las novelas policiaca y negra, es posible que en él no haga acto de presencia ningún crimen y que logre pese a ello un buen nivel de suspense.

El suspense se distingue de los demás géneros criminales por ciertas características. En primer lugar, el centro de atención del suspense son las emociones, y el primer objetivo es dar la

sensación de que “pronto va a ocurrir algo terrible”, subrayando la impredecibilidad de la vida; de igual modo, la trama intenta atrapar al lector estremeciéndole para que continúe leyendo los siguientes capítulos. En segundo lugar, la narración tiene su base construida a partir de una amenaza o un peligro, o, más bien, de un presagio que el protagonista debe ganar. Por último, mientras aumenta el nivel de suspense gracias tanto a los sentimientos como a la ansiedad, el miedo o la sorpresa, se propone dilatar el desenlace con el fin de mejorar la narración y la expectación en el lector. Veamos el siguiente cuadro en el que apuntamos las diferencias principales entre la novela policiaca y el suspense.

---

<b>Novela policiaca</b>	<b>Novela de suspense</b>
>> detective	>> protagonista
>> investigación	>> peligro, amenaza, presagio
>> el método científico	>> retardación/dilación de los sucesos
>> restablecimiento del orden social	>> emociones como el miedo, la ansiedad, la sorpresa, etc.
>> crimen, criminal y víctima	>> interacción activa del lector

---

### **Cuadro III: Diferencias entre la novela policiaca y el suspense**

Llegados a este punto, podemos preguntarnos: ¿se puede hablar de una producción pardobazanianiana del suspense? Sí, ya que en la serie de *Cuentos trágicos* (1912) de Emilia Pardo Bazán descubrimos que la técnica del suspense se emplea con gran habilidad. La mayoría de los cuentos de esta serie tratan del suspense: “La tigresa” (1909), “La pasarela” (1912), “Arena” (1912), “La almohada” (1903), “El peligro del rostro” (1912), “Idilio” (1906), “Por otro” (1906), “Argumento” (1912), “Doradores” (1912), “La mosca verde” (1912), “«Drago»”<sup>79</sup> (1911) y “Dioses” (1908).

El asesinato es el crimen más recurrente con vistas a aumentar el nivel de suspense en la narrativa criminal. Respecto al género de suspense, no varía mucho la situación. No obstante, teniendo en cuenta las raíces en la literatura gótica, el suspense también puede ir más allá del

---

<sup>79</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

crimen incorporando a su narración cualquier materia con la que logra construir dicha tensión. Jafet Israel Lara (2011) ha utilizado el término *thriller*, explicando distintas etapas del mismo: en la etapa clásica, la ambientación se desarrolla al estilo del terror gótico; en la moderna, se trata de los crímenes y su efecto de suspense; y en la etapa posmoderna se centra en los crímenes, las víctimas y la crítica psicosocial.

En cuanto a la utilización de los crímenes y, sobre todo, del asesinato en la cuentística policiaco-criminal, doña Emilia tiene su propio estilo psicológico, con sus características diferenciadas. En primer lugar, la sensación de que “pronto va a ocurrir algo terrible” destaca como la característica más prolífica del suspense pardobazariano.

Lo exótico es otro tema que sobresale en dichos cuentos, formando un ambiente imaginario basado en la historia o la leyenda. Aun tratándose de una ficción, el lector sabe que en algún momento podrían ocurrir tales historias, y así aumenta el nivel de credibilidad y el suspense de los relatos. Por ejemplo, en el relato ya comentados de “Dioses” (1908) se remonta la acción hasta los tiempos precoloniales de América y narra la tradición cruel de ofrenda de seres vivos a los dioses de la región. El tiempo que transcurre hasta la ceremonia del sacrificio de dos jóvenes y su entrega a una muerte brutal constituyen un buen nivel de suspense. En “La tigresa” (1909) y “La almohada” (1903) se describe un ambiente propio de un país como la India y el misticismo y la filosofía indios están muy presentes en dichos relatos<sup>80</sup>. Ambos comienzan con un presagio que anuncia la muerte, pero todo depende de cómo actuará el protagonista. La etapa de tomar decisiones y buscar soluciones para salvarse del presagio conforman la base del suspense en estos cuentos. “El peligro del rostro” (1912) sucede igualmente en un ambiente exótico y un tiempo lejano, elementos del romanticismo que vuelven nuevamente con el modernismo de entresiglos. El suspense histórico que aparece aquí es una intriga que se urde contra el fundador del Imperio otomano. Dichos relatos tienen una base histórica y legendaria y, por ello, el lector puede conmoverse y estremecerse a través de la historia y la lectura. Pardo Bazán no solamente elige los paisajes lejanos y exóticos para el suspense, sino que también se inspira en los momentos más sangrientos de la Revolución francesa. “Idilio” (1906) destaca por un desenlace tan inesperado y horroroso, al estilo fílmico, que logra emocionar y aterrorizar al lector. El suspense se traduce aquí en la sensación de que cuando

---

<sup>80</sup> India como un lugar exótico y de interés para los occidentales no deja de ser un trasfondo para Emilia Pardo Bazán. Véase Ángeles Quesada Novás, “Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán”, 2008 y Ángeles Quesada Novás, “La India en la biblioteca de Pardo Bazán”, 2009. Por otro lado, cabe recordar el interés por lo exótico que se daba ya en los románticos y que Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) escribe un largo relato de esa temática titulado “El caudillo de las manos rojas” (1858), incluido en sus *Leyendas*. Del mismo modo hay que recordar también algunos relatos de José de Espronceda que poseen ese tono de leyenda.

todo va muy bien, la vida siempre nos prepara situaciones desagradables. “Idilio” describe dicha sensación con un trasfondo histórico, bélico y cruel, de ahí que sea uno de los mejores cuentos psicológicos de Pardo Bazán. “Por otro” (1906) es igualmente uno de los suspenses psicológicos pardobazanianos más exitosos; transcurre en los tiempos históricos de la Revolución francesa, brindando al lector varias situaciones de suspense que despiertan mucha curiosidad por saber cómo terminará el relato.

Ahora bien, esto no significa que lo ordinario quede descartado en el suspense pardobazariano porque Doña Emilia no siempre busca lo gótico, lo horroroso, lo criminal o lo exótico para escribir cuentos de suspense. Los ambientes y las situaciones que parecen cotidianos o corrientes también son explotados en sus cuentos. Tal como afirma Highsmith (1986), lo simple prepara en ocasiones una de las mejores ambientaciones de suspense. Los accidentes, las coincidencias y el azar que desembocan en la muerte son algunos de los temas destacados en el suspense pardobazariano. Los anteriormente comentados “La pasarela” (1912) y “La mosca verde” (1912) presentan ejemplos de este tipo, donde los accidentes pueden cortar el ritmo natural de la vida con una muerte trágica e inesperada.

La dilación o la rapidez de los acontecimientos y los desenlaces forman parte fundamental del arte del suspense, y Pardo Bazán los utiliza con gran habilidad creando momentos dilatorios con el fin de alcanzar un buen nivel de suspense. Dicha dilación no se traduce en explicaciones y descripciones innecesarias que puedan causar un alejamiento de la narración, sino que consiguen al mismo tiempo enriquecer el trasfondo ambiental. Por ejemplo, “Doradores” (1912) narra la tensión prolongada por una discusión ocurrida entre unos trabajadores en huelga. En “Arena” (1912) también se describe una situación de tensión provocada por el rescate del joven protagonista. Cuentos como “El peligro del rostro” (1912), “Idilio” (1906), “Por otro” (1906) o “Dioses” (1908) incluyen tensiones sociopolíticas e históricas. En dichos cuentos, el suspense se manifiesta sobre todo en el ambiente. En cuanto a la rapidez del suspense pardobazariano, son pocos los relatos (“La tigresa” (1909), “La pasarela” (1912), “La almohada” (1903) y “Argumento” (1912)) en los que se llega rápidamente al desenlace.

El suspense pardobazariano reúne características tales como el presagio, la amenaza, el peligro, el accidente y la coincidencia. Los presagios están ambientados en aquellos cuentos cuya base forma parte de las leyendas, la historia o una tradición antigua. Las amenazas y los peligros versan sobre ocasiones en que el protagonista debe enfrentarse al entorno y luchar para poder vencer y, en algunos casos los accidentes y las pequeñas coincidencias cotidianas pueden mostrar el

lado más naturalista de la autora, insistiendo en ejemplos de la vida real de los que nunca se sabe por dónde puede sobrevenir una muerte inesperada y trágica. En esta serie solamente tenemos dos cuentos (“Arena” y “Argumento”) que, aunque no tienen un desenlace trágico, logran un buen nivel de suspense y tensión.

A continuación, se analizan los cuentos de suspense de Pardo Bazán de la serie de *Cuentos trágicos* (1912). El suspense pardobazaniano no ofrece un punto de partida ni un tema en común que sirva para agruparlos y analizarlos, por lo que ante la dificultad de un análisis categórico se propone aquí una posible relación según el nivel de suspense de los cuentos, y sabiendo que esta categorización no deja de ser más subjetiva, ya que en el género de suspense cada lector sentirá unas emociones de diferente intensidad con los cuentos de Pardo Bazán. Iniciaremos este análisis con “La tigresa” (1909) que ofrece un nivel alto de suspense en varios aspectos: un presagio, un héroe, un clímax y una violenta muerte anunciada. Además, la rapidez de la resolución del presagio, el misterio y el misticismo juegan un papel importante a la hora de alcanzar el máximo nivel de tensión, en comparación con los demás cuentos de suspense pardobazaniano. El tema principal de “La tigresa” es la lucha y venganza de un príncipe indio llamado Yudistira contra un presagio que anuncia su muerte próxima por una tigresa.

Yudistira es un príncipe y semidiós, amado y respetado por su gente, valiente y fuerte en las guerras. Sin embargo, tiene que vivir muy cuidadosamente y protegido para evitar el peligro que presagia el pronóstico. Tras llevar mucho tiempo viviendo bajo una estricta protección, decide resolver el enigma consultando a un penitente que vive aislado en la montaña. El protagonista visita al asceta en su templo y de esa manera descubre el enigma: el asceta dice que su muerte se ocasionará por una tigresa que quiere vengarse por haberle abandonado a la muerte en la selva dos años antes, y la única solución será el abandono del trono y la autoentrega a una vida solitaria y humilde. Yudistira no lo acepta y emprende el camino de vuelta al palacio. Al distraerse sus guardias en un sitio más turbulento de la selva, la tigresa de la que advertía el penitente aparece y ataca, cumpliéndose el pronóstico con su muerte violenta.

Sin duda alguna, el suspense en “La tigresa” está compuesto por distintos elementos. El precipitado anuncio de la muerte del joven príncipe, Yudistira, no ofrece ningún tipo de suspense o miedo, sino que es la base de muchas otras historias y leyendas que se inician con un aviso de muerte: un príncipe o un rey sabe que alguien le matará, y que pese a ello lucha para evitarlo. Si bien la narración empieza con una de las historias más clásicas, el nivel de suspense mejora con la ambientación mística y exótica. El misterio de “La tigresa” tiene dos dimensiones: la primera es el

presagio que anuncia la muerte del príncipe; la segunda, el desciframiento del presagio por el asceta (dicha muerte llegará a manos de una tigresa). Y el desenlace se produce como en las historias clásicas: el príncipe rechaza la propuesta del asceta y muere en las fauces de la tigresa.

Aunque no se trata de un presagio, “La pasarela” (1912) presenta igualmente un buen nivel de suspense y aparece a la cabeza de los cuentos más emotivos y estremecedores por la rapidez del accidente mencionado en la narración, que no tarda en cumplirse. De igual modo, el tono del suspense se mantiene hasta que llega el momento de un final inesperado. De alguna manera se produce una especie de desdoblamiento del miedo, ya que en un principio la atmósfera es de diversión y comicidad, pero al final tiene lugar una muerte trágica.

En “La pasarela” se describe la muerte trágica de una actriz ocasionada por un accidente durante el desembarque de un buque italiano. Llegados a un nuevo puerto, los actores y las actrices de la compañía tienen que pasar por un puente colocado entre el barco y el muelle. Los hombres han sido los primeros en cruzar el puente, y después, entre chillidos y aplausos desde el puerto por parte de la gente congregada para recibirlos, empieza el desfile de las mujeres. Desde el puerto se comenta que al cruzar el puente hay que tener sumo cuidado por el hecho de que el puente no está firme y, si se cae alguien al agua, no será posible salvarlo por el poco espacio que queda entre el muelle y el barco. Entretanto aparece una actriz, la Ñoquita, cuyo aspecto fascina a todos los presentes en la tierra. Sin embargo, nada más desfilarse por el puente con sus tacones tan altos, la Ñoquita se cae al agua. El accidente tiene lugar en unos segundos y aunque un mozo de la compañía salta al agua a intentar salvarla todo será en vano y solo logrará sacar el cuerpo sin vida de la joven actriz.

En “La pasarela” se logra un alto nivel de suspense, sobre todo de sorpresa, sin que haya necesidad de complicar la trama con detalles innecesarios. La narración pone el foco en el desfile de los actores y actrices, y se ambienta en una atmósfera alegre y divertida. El accidente tiene lugar en un momento tan inesperado que cambia por completo el tono, pasando el relato a convertirse en una auténtica tragedia.

De manera similar en “Arena” (1912) se narra otra historia de un accidente, en esta ocasión provocado por la falta de precaución de un excursionista. En el fondo del suceso se oculta una lucha entre la razón y los sentimientos amorosos, la fuerza del amor sobre el ser humano y sus posibles consecuencias trágicas. “Arena” demuestra que la profundidad de los sentimientos puede desviarnos de la razón, lo cual, a veces, llega a ser mortal. Esto es lo que le ocurre a Sotero

Hernández, un muchacho joven apasionado y enamorado que suele actuar impulsado por sus sentimientos. En un viaje realizado a la región del monte de San Miguel, famoso por su peligroso terreno arenisco, Sotero arriesga su propia vida con el fin de impresionar a su novia.

El peligro que guarda la arena es el siguiente: su naturaleza es muy movediza, puede tragar todo lo que tiene encima. Conocida la arena, así como los movimientos inesperados que provocan muertes y desapariciones de los cuerpos, se aconseja a los excursionistas contratar a un guía. Pese a las advertencias y las historias horribles sobre el peligro de las arenas movedizas, se cuenta que no faltaba gente que desoyera las advertencias. Sotero, uno de ellos, llega a decir que son leyendas falsas, y es entonces cuando pone en marcha un viaje fatal para tratar de demostrarlo. Y sucede lo que se temía: la arena empieza a moverse en seguida y acaba tragando a Sotero. Por suerte, el protagonista logra no hundirse por completo y aguanta hasta que llega un socorrista. Consigue nadar o arrastrarse, logrando apoyarse sobre la zona segura y sobreviviendo así al episodio, pero perdiendo su prestigio y a su novia.

“Arena” describe dos momentos de suspense: la arriesgada excursión de Sotero y su posterior hundimiento en la arena. En el fondo se utiliza la presencia de la novia del protagonista como una metáfora que representa el perjuicio sobre la vida de su novio. Baquero Goyanes (1949) subraya igualmente la misma idea:

De carácter simbólico-moral son “Arena” y “La pasarela”. En la primera narración se compara el carácter voluble de algunas mujeres con las arenas movedizas en las que perdían la vida cuantos las atravesaban. La segunda presenta a unos jóvenes de una ciudad provinciana esperando en el muelle el desembarco de una compañía de operetas, a cuya primera actriz admiran por su belleza y donaire. Y cuando esta atraviesa la insegura pasarela que une el barco con el muelle, cae al agua y parece ahogada al no atreverse nadie a salvarla (635).

Estos tres cuentos que hemos venido analizando, “La tigresa” (1909), “La pasarela” (1912) y “Arena” (1912), presentan una dosis alta de suspense tanto en la explicación y la resolución del peligro como en la rapidez de los hechos y la llegada de la muerte inesperada y trágica.

Analicemos ahora “La almohada” (1903), “El peligro del rostro” (1912), “Por otro” (1906) e “Idilio” (1906). Lo notable de dichos cuentos es que transcurren en un ambiente más histórico o legendario que ficticio. De este modo se logra más credibilidad en el desarrollo de los acontecimientos y en el tratamiento de los héroes. Por ejemplo, “La almohada” cuenta una leyenda india; “El peligro del rostro” tiene un telón de fondo histórico que data de los inicios del Imperio

otomano; “Por otro” e “Idilio”, por último, narran los hechos acaecidos durante la Revolución francesa.

“La almohada” (1903) tiene una raíz india como “La tigresa” (1909), pero este reviste un componente más profundamente filosófico que histórico. La leyenda india *Bhagavad Gita* sirve como fuente de inspiración para “La almohada”: en ambos relatos se cuestiona el sentido de la vida a través de conversaciones cargadas de una gran sabiduría, y el tema en común es evitar hacer la guerra y establecer la paz. En “La almohada”, el conflicto del guerrero valiente, Bisma, en lucha contra alguien de su propia raza, constituye la base del cuento. El día penúltimo de la guerra, Bisma se encuentra en su tienda de campaña orando a Kali, la diosa de la guerra y la muerte del ego. En aquel momento entra el brahmán Kunti para conversar con Bisma e intentar convencerle de que declare la paz. Pero no lo logra, ya que una niebla roja empieza a rodear a Bisma, marcando así el final trágico del guerrero. Llegado el día señalado, los combatientes enemigos de la misma raza saltan al campo de batalla, en donde Bisma ha sido primero en atacar y matar a un joven guerrero (después descubrirá que se trataba de su nieto). También Bisma recibe un ataque que le deja medio muerto allí mismo. El brahmán Kunti vuelve a aparecer junto a Bisma, que ya estaba a punto de morir. Antes de exhalar su último suspiro, reconoce la crueldad de la guerra y la importancia de la paz y muere. Baquero Goyanes (1949) afirma que “ 'La almohada' es un cuento exótico cuyo mayor mérito reside en el espléndido lenguaje descriptivo. [...] La descripción del combate recuerda las de Flaubert en *Salambó*” (228-229).

“El peligro del rostro” (1912) narra igualmente un relato cuyo trasfondo transcurre en tiempos lejanos y tumultuosos desde el punto de vista histórico, cuando se presenta el perfil del fundador del Imperio otomano, Osmán I, y una intriga urdida contra él. No faltaban los enemigos cuando Osmán I era apenas un señor feudal en aquellos tiempos. Kalil, su enemigo principal, invita a Osmán a su boda con el fin de cogerle desprevenido. Conociendo la intriga, el señor turco no sólo acepta tal invitación, sino que llega a pedirle a Kalil un favor con el fin de ganar la confianza y deshacer el plan de este: Osmán quería acudir a la boda acompañado de su harén y tesoro para evitar cualquier ataque extranjero que pudiera surgir en su ausencia.

El día de la boda, Osmán aparece en el castillo de su enemigo, sin ningún arma, ni siquiera para defenderse, con sus odaliscas tapadas de pies a cabeza y otras pertenencias. Mientras tanto, Kalil goza de su plan, hallándose en un estado de máxima euforia. Hasta que empieza la boda, el señor turco se retira a su habitación con sus odaliscas, quienes son, en realidad, soldados disfrazados de mujeres. Iniciado el festín, Osmán vuelve al salón y poco después sus hombres

comienzan a atacar a los soldados de Kalil. Entretanto, sus soldados sufren un ataque de tal brutalidad que Kalil, junto a su novia, se queda pasmado al tener enfrente a un enemigo que consideraba desarmado. No es consciente en absoluto del peligro que ocultan aquellos rostros cubiertos hasta que Osmán le apuñala. Después de vencer al enemigo, Osmán logra también tomar a su novia, Nilufer, y, cubriéndole la cara, la convierte al islam y en una de sus mujeres.

El cuento se inicia refiriendo la famosa batalla de Lepanto que tuvo lugar entre los turcos y la Santa Liga con el fin de recordar al lector una dilatada etapa histórica de guerras y conflictos que perduró durante mucho tiempo. Así, doña Emilia describe que el Imperio otomano “tanto dio que hacer antaño a venecianos y españoles, hasta que logramos contenerle definitivamente en sus fronteras europeas, por medio de la función de Lepanto<sup>81</sup>” (Pardo Bazán, 1990, III: 151). No es la primera vez que doña Emilia comenta algo sobre Turquía, los otomanos o la religión musulmana: encontramos críticas suyas en *La Ilustración Artística*, sobre todo, por el estado del país a finales del siglo XIX que está en gran conflicto por las guerras. Sin embargo, esta vez la autora nos lleva a un tiempo remoto, cuando apenas Gazi-Osmán fue un muchacho, es decir, Osmancillo. Pardo Bazán nos sorprende con los detalles que proporciona al lector porque en la juventud Osmán I se llamaba como “Osmancik” (diminutivo de Osmán en turco), tal como se menciona en “El peligro del rostro”<sup>82</sup>. Efectivamente, en aquel tiempo a Osmancik no se le atribuía el cargo de jefe de su tribu por su juventud, pero a la muerte de su padre, Osmán se hizo mayor y poderoso hasta que dio su nombre al imperio. Otro detalle que nos facilita Pardo Bazán es la época tumultuosa por las diversas luchas y la zona geoestratégica y multicultural<sup>83</sup> —los turcos, los griegos, los bizantinos— en donde dominaba Osmán I, pues en la versión de la autora el señor turco obtiene una victoria contra un enemigo que es, supuestamente, un cristiano, dado que al final de la historia Osmán convierte a la novia de este al islam. Tal y como está descrito en “El peligro del rostro”, el espacio literario, Brusa (*Bursa*, en turco), tiene la raíz histórica y la importancia geográfica por su vecindad con Constantinopla. Bajo estas consideraciones parece evidente que nuestra autora estaba bien informada sobre los inicios del Imperio otomano hasta que llegó a recrear un episodio histórico-romántico dotado con un buen nivel de suspense.

---

<sup>81</sup> La Batalla de Lepanto (1571) tiene cierta importancia para ambos bandos (los otomanos y la Santa Liga), tal como advierte Pardo Bazán. Entre muchos datos históricos, convendría recordar que Cervantes participó como soldado, fue herido en su mano izquierda y tuvo que pasar un tiempo de cinco años de cautiverio en tierras bajo el dominio otomano.

<sup>82</sup> En la literatura turca hay novelas históricas que están inspiradas en la vida de Gazi-Osmán y los comienzos del Imperio otomano. Entre ellas, destacan *Osmancik* (1983), de Tagrik Bugra, y *Devlet Ana* (1967), de Kemal Tahir.

<sup>83</sup> Véase Halil Inalcik, *The Ottoman Empire: The Classical Age (1300-1600)*, 1973.

En cuentos como “La tigresa”, “La almohada” y “El peligro del rostro”, Pardo Bazán demuestra con gran habilidad que conocía las culturas más lejanas y exóticas, hasta el punto de llegar a escribir cuentos sobre ellas. Dichos relatos tienen una modalidad didáctica, porque tales tierras y sus culturas e historias aparecen, para los lectores en general, como lejanas en comparación con las de Europa. En este sentido, Baquero Goyanes (1949) afirma que “El peligro del rostro” es igualmente “de ambiente exótico” (228).

“Idilio” (1906) y “Por otro” (1906) también transcurren en un ambiente histórico: la Revolución francesa. “Idilio”, en particular, describe el espanto que experimenta un joven francés llamado Armando que sufre las consecuencias de dicha época. Tras estallar la revolución, Armando tiene que abandonar su carrera eclesiástica y retornar a su pueblo, donde pasa un tiempo ocioso, sin trabajo. Con el fin de encontrar un empleo, se dirige a la capital francesa y pide ayuda a un paisano suyo, Mauricio Duplay, amigo del alcalde. Cuando llega al domicilio de los Duplay, los encuentra reunidos (menos al señor Mauricio), disfrutando de una emocionante sesión de lectura recitada por un amigo. Tras acabarse la lectura, Armando explica el motivo de su comparecencia y la señora Duplay le da una sincera bienvenida, le invita a cenar y le ofrece alojamiento hasta que encuentre un trabajo. Gracias al tratamiento cariñoso y amistoso, Armando se siente tan feliz que apenas logra dormirse. Al día siguiente se despierta de un dulce sueño con alboroto coincidiendo con que un grupo de revolucionarios ha ocupado el domicilio de los Duplay. Al acercarse a la ventana, Armando reconoce la cabeza del lector de anoche, cortada y colocada en un palo de hierro. Llega a desmayarse por el espanto, se plantea que podría haber sido él la víctima y huye sin mirar atrás.

“Por otro” (1906) ofrece el mismo ambiente cruel y sanguinario de la Revolución francesa. Cuenta la triste historia de un joven llamado Jacobo, procedente de una familia de la baja nobleza. Su tío y padrino, profesor de baile en la capital francesa y con buenas conexiones en ambientes cortesanos, le acoge y enseña su profesión. De igual modo, Jacobo continúa la estela de su padrino, y desde muy joven muestra señales de gran talento. Mas su protector fallece súbitamente, perdiendo Jacobo todo el porvenir que le prometía su genio. Entonces decide enrolarse en el ejército, donde logra ascender a ayudante a las órdenes del general Custine. Poco después, el general Custine es acusado y encarcelado por ser sospechoso a ojos de la revolución. Pese a la inocencia de nuestro protagonista, tanto Custine como él son condenados a muerte.

El día del juicio, los carros que llevan a los penados se tienen que detener por un momento porque irrumpe una muchedumbre que les impide el paso. En realidad, todo forma parte de un plan para salvar al general Custine. Sin embargo, surge un problema que no han previsto: mientras el

carro que lleva al general Custine sigue su camino, el de Jacobo se queda detenido en la carretera. Jacobo se entera del complot y, al encontrarse libre de vigilancia y no estando encadenado, logra escaparse. Es en ese lapso de tiempo cuando aparecen dos personas que le llevan a un lugar seguro. Al día siguiente, Jacobo se entera de que el complot fue urdido para salvar al general Custine. No obstante, es Jacobo quien se salva, mientras que el general es finalmente ejecutado. Tras lo ocurrido, Jacobo se pone gravemente enfermo, pero al cabo del tiempo se recupera y supera la traumática experiencia gracias al cuidado de la amante del general, autora del complot. Transcurrido un tiempo, surge el amor entre ellos, que en un primer momento ambos rechazan, pero al que después se entregan. Finalmente, se casan y parecen un matrimonio feliz, pero en realidad Jacobo interpreta al “otro” durante toda su vida.

Baquero Goyanes (1949) ha referido el trasfondo histórico de ambos cuentos: “ 'Idilio' y 'Por otro' tienen como fondo la sangrienta Revolución francesa” (664). Si tenemos en cuenta la estrecha relación que hay entre la literatura de suspense y la cinematografía, ambos cuentos podrían ser adaptados al cine.

La primera conclusión que podríamos sacar de estos cuentos de suspense es la trascendencia en ellos de su base histórica. Esta realidad verdadera sirve para hacer más creíbles los acontecimientos y personajes. Ambientes históricos y culturales como el de la Revolución francesa, los inicios del Imperio otomano y la cultura india pueden transportar al lector a aquellos tiempos, ofreciéndole un mundo verdadero y mágico a la vez. Una vez consolidada la credibilidad histórica, resulta más fácil acoger a los protagonistas que sufren los presagios u otro tipo de peligros que anuncian una muerte trágica. Por lo tanto, dichos cuentos presentan un nivel muy alto de suspense.

En cambio, los siguientes relatos se diferencian de los históricos por varios aspectos. En primer lugar, se muestra en ellos un ambiente ordinario, cotidiano y, en segundo lugar, existe toda una profundidad descriptiva ambiental que sirve como antelación de los acontecimientos. Se dan a conocer de manera pausada el espacio y los personajes y no se muestra una precipitación en la resolución de los hechos, sino que aumenta la sensación de suspense poco a poco, como por ejemplo ocurre con el tema de la huelga en “Argumento” (1912) y “Doradores” (1912). Por otro lado, en “La mosca verde” (1912) el nivel de suspense está provocado por la casualidad del destino, similar a lo que ocurre en “«Drago»” (1911), donde también un animal provoca la muerte al final de la narración. En cuanto a “Dioses” (1908), el cuento constituye la única historia que transcurre en un ambiente legendario y antiguo.

En “Argumento” (1912) se da a conocer un caso médico. Se describe detalladamente el perfil docente y mágico del doctor Zutano (sic), uno de los médicos más famosos y piadosos de la ciudad. Este médico atiende a los pacientes ricos y pobres, sin rechazar a ninguno, ya que piensa que en un caso manda la profesión, y en otro la compasión. Zutano tiene una extraña manera de recibir a los pacientes: en la sala de espera, los enfermos suelen formar dos grupos. El médico siempre recibe primero a uno pobre y después a uno rico, y sigue alternando así a sus pacientes hasta el mediodía. Se cuenta que nuestro doctor ejerce su profesión con una dedicación extraordinaria e incansable.

Un día aparece un hombre con su hijo que padece una enfermedad que le impide crecer físicamente con normalidad. El doctor Zutano diagnostica la patología, localiza un bulto en la espalda del niño y le cita para aquella tarde para la operación. El padre dice que no puede pagar, pues en su empresa están en huelga. El médico asegura que la intervención será gratuita, cumpliendo su palabra por la tarde. Sin embargo, en medio de la operación Zutano cesa de intervenir, deja al niño anestesiado y con una profunda incisión en la espalda, y se retira a descansar. El padre se pone muy nervioso, pregunta al médico por qué ha dejado de operar al niño y el doctor responde que acaba de convocar una huelga. El padre se asusta aún más e intenta convencer al doctor Zutano mediante súplicas, y este, muy seguro de haberle dado una buena lección, reanuda el trabajo.

El asunto de la huelga vuelve a tratarse en “Doradores” (1912). Un grupo de trabajadores declara un paro y ocupa la entrada de la fábrica, no cediendo el paso a los compañeros que quieren entrar a trabajar. A la entrada aparece una niña de catorce años, la nieta de Pedro Camino, el único obrero que no secunda la huelga, para entregarle a su abuelo la comida. Por el desencuentro que se produce entre los huelguistas y Pedro Camino, los primeros no gustan de la presencia de la niña, la asustan y la dejan pasar con objeto de llevar un mensaje amenazador a su abuelo. Al acabar la jornada, Pedro sale de la fábrica y encuentra a unos huelguistas furiosos con los que discute. El aumento de la tensión, las amenazas y los gritos provocan un gran nerviosismo entre la gente. En ese momento, uno de los huelguistas ataca al viejo obrero y después los demás se echan encima de él, cosa que provocará su muerte trágica y una algarada al día siguiente.

En ambos cuentos hay una serie de paralelismos, aparte del tema de la huelga. Mientras en “Argumento” es el médico el que se opone a la huelga, en “Doradores” es un trabajador anciano. Los dos relatos aprecian el valor del trabajo, rechazan las huelgas y tampoco se da a conocer el motivo de los paros. Además, parece que no importa dicho motivo, porque ni el médico de

“Argumento” ni el anciano de “Doradores” muestran interés hacia los argumentos de los huelguistas, sino que parecen subrayar que el trabajo es lo más sagrado. “Argumento” y “Doradores”, en suma, describen la lucha de la clase obrera y su miedo a perder el trabajo.

Parece claro que Pardo Bazán está ya en ese momento muy interesada en el tema de la conflictividad obrera y las huelgas. En *La Ilustración Artística*<sup>84</sup> la autora publica varias columnas donde trata dicho asunto. Por ejemplo, en la columna titulada “De aquí y de allá” menciona las huelgas que recorren todo el país, sobre todo las de Galicia: “Entretanto borbotean y humean las huelgas por toda la Península. En mi pueblo, especialmente, la huelga toma proporciones; las mujeres, en Galicia siempre tan resueltas como el hombre, por no decir más, son quienes la fomentan” (*LIA*, número 1104). En otra columna reconoce que la huelga es un derecho legal: “La clase obrera no tiene otra arma legal sino las huelgas: es un arma, naturalmente, de doble filo; es arma terrible: hay que saber descolgarla de la panoplia y manejarla” (*LIA*, número 1129). Pardo Bazán expresa abiertamente que le interesa mucho la huelga frustrada o fracasada: “Aunque a mucha gente irreflexiva pueda parecerle extraño, me sobrecoge más el fenómeno de la huelga frustrada, que el de la huelga en su plenitud” (*LIA*, número 1129).

Baquero Goyanes (1949) analizar así el tema de la huelga en “Argumento” y “Doradores”:

El tema de las huelgas fue tratado por la Pardo Bazán en algunas narraciones, condenadoras de los excesos y violencias que tales desórdenes solían originar. “Argumento” relata cómo un excelente médico de pueblo, que igual atiende a los pobres que a los ricos, recibe un día a un obrero que lleva a su hijo para que le cure un tumor. [...] En “Doradores” unos obreros de este gremio, declarados en huelga y empujados por un ambiente de violencia y exasperación, llegan a matar a golpes a un anciano trabajador que, para alimentar a su nieta, no quería abandonar el trabajo (419).

La angustia y trágicas consecuencias de las huelgas obreras, aparecen apresadas en la brevedad de “Argumento” y “Doradores”, cuentos de la Pardo Bazán sobre este tema. Y en alguna narración como “Cuatro socialistas”, de la escritora gallega, los personajes adquieren la misma categoría simbólica que en las novelas extensas. Es decir, donde el novelista describe clase —por acumulación de hombres de la misma—, el cuentista describe hombre significador de la clase. [...] Los protagonistas de estos cuentos sociales carecerán, por tanto, del contenido psicológico e individualizador de que gozan en las novelas, presentando en cambio la nota general, común a su clase, que los convierte en símbolo de ella (399).

---

<sup>84</sup> Todas las referencias de *La Ilustración Artística* están recogidas en Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1915)*, Ed. Carlos Dorado. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005. Igualmente, el interés de la autora por el mundo obrero y por la revolución del 68 quedó reflejado en su novela *La Tribuna* (1882).

A pesar de su tonalidad de suspense, “La mosca verde” (1912) representa uno de los mejores ejemplos de la cuentística parzobazaniana naturalista. El límite y la debilidad del ser humano ante la naturaleza constituyen la base de otro caso médico de suspense. “La mosca verde” cuenta la muerte repentina y trágica de un joven llamado Torcuato por la picadura de una mosca durante un paseo por el pueblo. Es un muchacho huérfano y muy pobre que trabaja y estudia mucho, pues tiene grandes sueños por cumplir.

El día en que muere repentinamente estaba conversando con el médico del pueblo<sup>85</sup>. Mientras los dos pasean, ven pasar dos carros cargados de piel de buey para curtirse. De esta carga sale una mosca verde que muerde a Torcuato. En un principio no le dan mucha importancia a la picadura, ya que Torcuato no se nota nada raro, y siguen charlando. Pero al poco rato, él empieza a notar un gran picor y a sentir una hinchazón fuerte. El médico no tarda en diagnosticarlo: es el carbunco. Dada la inflamación grave que se inicia en la mano y se extiende por el brazo del muchacho, parece inevitable tener que amputar su brazo derecho para salvar al enfermo. Pese al diagnóstico médico, otros factores juegan un papel importante en el desenlace trágico del joven: la distancia respecto al pueblo, la falta de instrumental médico necesario para la operación y la rapidez con que se agrava el cuadro inflamatorio. A pesar de la operación, el médico no logra salvar a Torcuato, víctima de una mosca verde, aparentemente bonita e inocente.

El esfuerzo del médico por salvar al niño conforma la base del suspense en este cuento, pero al mismo tiempo también destaca el dominio de la naturaleza sobre los seres humanos. En este sentido, el relato se inicia con una conversación en la que se cuestiona si la raza humana logrará vencer a las fuerzas naturales, pero el médico dice que la humanidad no posee ningún poder en la lucha contra la naturaleza, cosa que justifica con la triste historia de Torcuato en “La mosca verde”.

Otro cuento de animales es el ya citado “«Drago»”<sup>86</sup>; en este caso, un león salvaje que representa el papel principal en la acción del relato. Sin embargo, el protagonismo del león no se desvela hasta el final de la narración, ya que la trama parece nada más que una historia de amor. Rosa Corvera es una muchacha huérfana que vive felizmente con su tía discapacitada y tiene la costumbre de ir al mismo circo para ver el espectáculo de un domador italiano, Marco Diáspoli (apodado “el vizconde de Praga”), con el león llamado Drago. Rosa parece seducida por el

---

<sup>85</sup> Para profundizar en las figuras médicas de Pardo Bazán, véase Aboal López “La mirada clínica del naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y Clarín”, 2012.

<sup>86</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

espectáculo, que es, en realidad, un baile cada noche entre la muerte y el domador. Pero este no muestra interés hacia ella por estar casado.

El espectáculo consiste en el enfrentamiento del vizconde de Praga con Drago dentro de la jaula, sin protección alguna, esperando a que el león se rinda por su propia voluntad. Drago es un león grande y fuerte, su naturaleza y su aspecto bastan para asustar y atraer a los espectadores. El espectáculo prosigue bastante tiempo sin sobresaltos, pero progresivamente el domador empieza a percibir un cambio considerable en el estado de ánimo de Drago. Aun así, continúa su danza, hasta que un día Drago cambia de conducta y, en vez de rendirse, ataca a su domador de la manera más brutal y salvaje. Rosa, que ha sido la única espectadora, se muestra contenta con lo ocurrido y, profesándole auténtica admiración al león, felicita a Drago.

El suspense que se describe en “«Drago»” aparece en la escena donde el león empieza a atacar a su domador. Sin embargo, la atmósfera misteriosa está muy presente a lo largo de toda la narración. La trama está hilvanada sobre dudas y motivos en torno a por qué Rosa Corvera va al mismo espectáculo todos los días. A primera vista se podría pensar que la joven estaba enamorada del domador italiano, pero, habida cuenta de que nunca cruzan palabras ni llegan a intentarlo, se suscita la duda en el lector. Y cuando Drago mata a su señor, Rosa ha sido la única espectadora que se ha alegrado por la acción del león salvaje. Al final de la narración descubrimos con espanto que la protagonista ha estado encariñada con el león desde el inicio. A este respecto, Baquero Goyanes (1949) señala la parte psicológica del cuento, afirmando que “ ‘«Drago»’ no es propiamente un cuento de animales y sí psicológico” (556).

Por otra parte, “Dioses” (1908) cuenta la historia trágica de una pareja esclava, Tayasal e Ichel, quienes acaban sacrificados brutalmente en el templo de Tláloc como parte de una antigua festividad azteca. La ofrenda al dios azteca, Tláloc, tiene como objetivo beneficiarse de la mocedad de un niño, para lo cual se sacrifica a los jóvenes enterrándolos vivos y se degüella a un niño. Pese a la tradición brutal, se trata, en realidad, de una fiesta agrícola para sus gentes.

Tayasal, el hombre, e Ichel, la mujer, son dos esclavos escogidos en el mercado y llevados a una casa donde se alojarán durante un mes hasta la celebración de la fiesta. Los esclavos se enamoran en seguida y se declaran marido y mujer. A pesar del miedo y el amor que sienten los dos, esperan el día del sacrificio. Según las creencias aztecas, ambos se convertirán en dioses, así que en un principio no muestran resistencia a su muerte violenta. No obstante, Tayasal quiere escaparse de su muerte anunciada, pero no puede convencer a Ichel para la huida, ya que escaparse

significaría perder la divinidad prometida. Ichel rechaza la fuga y, en cambio, recomienda a Tayasal entregarse a su destino para convertirse en un dios. Ichel prefiere alcanzar la divinidad antes que tener una vida humana mediocre y dolorosa. Llega el día esperado, el 7 de junio, la sexta veintena, y los traen al templo de Tláloc acompañados de una multitud, que exhibe una alegría profunda por la ceremonia, las canciones y los bailes. Ya tienen preparada una zanja profunda, por lo que echan a los esclavos en ella (primero a Tayasal y después a Ichel), y los cubren con tierra. Terminada la ceremonia del entierro, la gente sigue festejando y disfrutando del día sagrado encima de los esclavos recién sepultados.

El suspense de “Dioses” es uno de los más crueles y prolongados. Nada más empezar el cuento se informa de la festividad brutal que, como hemos relatado, consiste en la compra de dos esclavos con el fin de ofrendarlos al dios azteca, Tláloc, en un momento histórico en que está en vigor la esclavitud. “Dioses” es uno de los cuentos más exóticos y legendarios de la cuentística pardobazanianana. No se trata solamente de suspense, sino también de misterio y misticismo. La descripción pormenorizada del ambiente logra llevar al lector a la zona azteca y poder ver la ceremonia del entierro de los esclavos. Baquero Goyanes (1949) destaca también el exotismo que tiene “Dioses” como trasfondo: “De entre los *Cuentos trágicos* se destacan por su intensa fuerza emocional los titulados “La resucitada” y “Dioses”. [...] El tono exótico está maravillosamente conseguido, así como el desenlace trágico, narrado con una belleza y sencillez impresionantes” (663-664).

Es evidente que en los *Cuentos trágicos* (1912) de Pardo Bazán la técnica del suspense es utilizada con una gran habilidad y recurrencia. Tal y como hemos dicho ya, dicha serie está compuesta por cuentos policíacos, criminales, de suspense y de misterio. Teniendo en cuenta las reglas de la novela policíaca o la novela negra que hemos estudiado en el capítulo anterior, sobre todo en relación con los cuentos pardobazanianos, entendemos que el género de suspense resulta mucho más complejo que *lo criminal* por centrarse en los sentimientos.

La sensación de que “pronto va a ocurrir algo” es predominante y permanente en los cuentos de suspense de Pardo Bazán. Pese a que no se trata de ningún tipo de crímenes (ni asesinato ni robo), no faltan las muertes trágicas, inesperadas y misteriosas. El ambiente suele desarrollarse en un lugar lejano, un país exótico y una cultura que se conocen poco en España. El dinamismo y el misterio de los acontecimientos atrapan al lector en buena parte de la lectura. Aparte de las emociones y las tensiones, Pardo Bazán crea sus cuentos de suspense, en gran medida, a partir de tres componentes: el clímax, el presagio y el personaje. Veamos a continuación, gracias al análisis

de dichos elementos, cómo juegan un papel tan importante en la consecución del suspense pardobazariano.

### 3.2.2. El suspense en la narrativa de Pardo Bazán: los climas, presagios y personajes

A continuación, se analiza el clímax de las narraciones según el esquema que plantea Highsmith (1986). En primer lugar, conviene señalar la definición del término que figura en el *Diccionario* de la Real Academia, que lo define como “momento culminante de un poema o de una acción dramática”. Partiendo de la misma definición, Highsmith (1986) afirma que “no se puede avanzar en el desarrollo de una novela o relato sin alguna forma de acción, que forma parte del argumento” (54). El clímax parece mantener su peso en la construcción de un buen libro o cuento de suspense:

¿[D]ónde debe ir el clímax de un libro? No estoy segura de que en todo libro haya un acontecimiento especial que pueda denominarse «clímax». Algunos argumentos tienen un clímax obvio, una sorpresa o algo *bouleversant*. Si así es, conviene decidir dónde ha de ir: a la mitad, al final o cuando el libro ya haya avanzado en sus tres cuartas partes. Algunos libros pueden tener dos o tres climas de igual importancia. Algunos climas deberían ser lo último del libro porque después de ellos no queda nada que decir y el libro debería terminar allí, con una traca final, por así decirlo (54).

No cabe duda de que aunque de los cuentos pardobazarianos de suspense sobrepasan las fronteras de la realidad para adentrarse en el plano de la ficción, nunca se pierde en ellos la conexión con la verosimilitud. Partiendo de la propuesta de Highsmith (1986), es evidente que Pardo Bazán no describe situaciones poco creíbles, sino que en unas pocas páginas logra narrar una historia que abarca toda una época y una cultura en su máxima complejidad. En muchas ocasiones, doña Emilia anticipa el trasfondo histórico y cultural en unas líneas, por un lado, informando al lector, y, por otro lado, enriqueciendo su narrativa:

Algunos libros son nerviosos desde el principio, otros son lentos de cabo a rabo y parece que quiten importancia a los acontecimientos, analizándolos y ampliándolos. Algunos empiezan despacio, cobran velocidad y luego corren hasta el final. ¿Eres capaz de imaginarte un relato de *suspense* escrito por Proust? Yo sí. La prosa sería lenta y complicada, la acción no sería necesariamente acción y las motivaciones serían analizadas minuciosamente (Highsmith, 1986: 58).

Respecto a los cuentos de suspense de Pardo Bazán, contienen no solamente los inicios de mayor nerviosismo o ansiedad, sino también los más lentos. Y si Pardo Bazán hubiera escrito una novela corta o una novela de suspense, habría sido, sin duda alguna, muy animada y agitada. Recordemos que *La gota de sangre* (1911), su única novela corta policiaca, está repleta de acción y

desde el principio se caracteriza por un tono vibrante y que incita a la curiosidad. Por ello, es legítimo suponer que una novela corta de suspense escrita por doña doña Emilia habría tenido igualmente un alto nivel de suspense e intriga.

En concreto, los cuentos de esta serie logran un alto grado de suspense a través de los clímax, que sirven para causar ansiedad, curiosidad o simplemente pena. Muchas veces son los momentos en que el lector simpatiza con el héroe ante la situación causada por el suspense. En la riqueza y abundante narración del suspense de Pardo Bazán, algunos cuentos tienen más de un clímax que son con los que se inicia este análisis.

“Dioses” contiene un clímax, pero se presentan ejemplos en varias ocasiones hasta conseguirlo. Como ya se ha comentado, este cuento expone una muerte violenta, según la tradición azteca. Hasta el momento del clímax, que es el sacrificio de los esclavos en el templo, tenemos las siguientes descripciones sobre la ejecución de la muerte anunciada:

De la suerte que les esperaba apenas hablaron, haciendo sólo breves alusiones sobreentendidas. [...] No ignoraban la costumbre del poderoso pueblo donde tenían la desgracia de sufrir esclavitud, y ni aun la censuraban, [...] en cuyas aras debía ser sacrificada la joven pareja a la vuelta de un mes (Pardo Bazán, 1990, III: 156).

El sacrificio más violento lo constituye la ceremonia del entierro de los esclavos vivos y el degüello de una niña para ofrendarlos a Tláloc, el dios azteca. A pesar de la brutalidad con que se enfrentarían el día mencionado, Tayasal e Ichel se esfuerzan mucho por no perder la calma, sabiendo cuál va a ser su final cruel, pero con pánico a la muerte. Otra crueldad que se describe es la ofrenda de una niña que se degollaría aquella mañana “arrojando a las ondas rosadas por su sangre el corpezuelo y la destroncada cabeza” y de esa manera “en ríos y fuentes se bañaría la mocedad” (157). Y la muerte trágica de nuestros héroes tendría lugar de la siguiente manera: “se limitarían a reclinarlos en un hoyo y cubrirlos de tierra -la bendecida tierra que produce el maíz y que el agua fecunda. No pasaría más..., y habrían sido dioses” (157).

Es indiscutible que estas descripciones mantienen una gran vivacidad que incita al lector a seguir leyendo la historia. En cambio, el desenlace de la narración es bastante corto en comparación con el proceso descriptivo de los hechos:

La esclava creía caminar como en sueños [...], la víctima, infatigable, danzaba, brincaba, giraba en un vértigo, moviendo los veloces pies, entornando los ojos extáticos, hasta el momento en que un sacrificador la empujó, y cayó, al lado de Tayasal, en la zanja

profunda. Derramaron sobre los dos cascadas de tierra, que apisonaron reciamente, y el pueblo siguió bailando encima hasta el amanecer (Pardo Bazán, 1990, III: 158).

A propósito de “La pasarela”, se cuenta un accidente ya narrado que provoca la muerte de una actriz muy joven. La caída de la actriz del muelle tiene lugar en un abrir y cerrar de ojos; nadie logra percatarse del accidente. De igual modo, ninguno de los presentes se atreve a salvarla. La voz omnisciente indica el peligro del supuesto accidente: “Si se cae alguien a esa rinconada, queda debajo del barco, y no hay modo de intentar el salvamento, porque falta materialmente sitio para revolverse” (Pardo Bazán, 1990, III: 189). Así que la descripción de un accidente próximo sirve como telón de fondo del suspense en la narración, puesto que la caída de la actriz no tardará mucho en producirse. La Ñoquita, con una figura que impresiona, aparece en el muelle, se resbala y cae al mar en un instante:

Y transcurrían los segundos, y nadie se decidía a nada. Abajo, en el pozo de sombra circunscrito entre el vapor y el paredón del muelle algo se agitaba confusamente; [...] los segundos se agregaban a los segundos en aquel trágico instante, en que cada segundo tenía tan enorme valor, y habría al fin un segundo que fuese el decisivo, el inexorable... (Pardo Bazán, 1990, III: 189-190).

Pardo Bazán consigue describir un accidente que tiene lugar en un segundo con una gran tensión, algo a lo que hoy en día estamos bastante habituados en el cine. La literata termina su narración con el mar, que ha sido la tumba de la actriz: “La cara blanca asomó un instante, entre otro rebullir de agua salobre; asomó como el vientre de un pez muerto ya; y era evidente [...] que la Ñoquita no podía subir a la superficie” (Pardo Bazán, 1990, III: 190).

En cuanto al relato “Por otro”, hay que decir primeramente que constituye uno de los cuentos de suspense con distintos grados de clímax. Las venturas y las desventuras del protagonista siempre van acompañadas a lo largo de su vida; constantemente surge un hecho desgraciado tras la buena suerte. Jacobo, como hemos visto, es hijo de una familia de la baja nobleza que es enviado a París para vivir con su tío, profesor de baile que desde entonces se encarga de la educación y presentación de su sobrino a la alta sociedad parisina. Sin embargo, el tío de Jacobo muere repentinamente y este decide entrar en el ejército. Veamos cómo se describen los dos acontecimientos que dejan una huella traumática en la vida del protagonista:

Caminaba hacia una posición, cuando la suerte ajena que había empezado a encumbrarle, le torció y le cerró el porvenir. Su padrino murió repentinamente. [...] En el ejército del Rin, su valentía le hizo notorio. [...] Después de la toma de Worms, el general Custine le nombró su ayudante de órdenes. [...] Jacobo se sentía atraído hacia Custine [...]

comprendía quizá, o lo sentía sin comprenderlo, que al destino del general estaba ligado su destino propio (Pardo Bazán, 1990, III: 162).

Parece que Jacobo iba bien encaminado respecto a su intuición, porque poco después el general es acusado y sentenciado a muerte. El protagonista es condenado a la misma pena por ser ayudante del general; él “pensaba en su suerte, sometida a la de otro” (162). Los dos climaxes no se dan todavía para llegar al final, sino más bien para el inicio de una serie de desventuras para Jacobo. La novia del general urde un plan para salvar a su novio en el camino de vuelta del tribunal, pero salva a Jacobo por error:

No llevaba las manos atadas; [...] saltó con ligero pie y se coló entre la muchedumbre alborotada, [...] una mano desconocida cubrió sus hombros con un capote; otra mano, de mujer, asió la suya, le arrastró, y una puerta entreabierta le dio paso y se cerró tras él, sigilosa. [...] a la media hora, Jacobo se encontraba completamente a salvo. [...] le trajeron un periódico y, leyéndolo, supo que al salvarle se había creído salvar al general, suponiendo que éste iba en la carreta segunda (Pardo Bazán, 1990, III: 162).

La atadura de su destino al otro vuelve a aparecer en vida de Jacobo. En poco tiempo surge un amor entre el joven y la amante del general. Pese a la incómoda situación, no pueden ignorar sus sentimientos y se casan. El otro clímax es el amor que crece entre los dos. Sin embargo, al protagonista le ha contagiado la idea de que él no es Jacobo, sino el general Custine, y “Jacobo siempre fue «otro» ¡hasta ante el amor!...” (163).

“Doradores”, por otra parte, presenta un clímax que termina con la muerte de un empleado viejo que resiste a los huelguistas. Aunque se trata de un clímax, en el fondo hablamos de hechos que van acentuando el tono del suspense. Un grupo de huelguistas se muestran muy determinados en sus acciones y obligan a los demás trabajadores a participar activamente en la huelga o, al menos, a dejar de trabajar. Sin embargo, Pedro Camino está decidido a seguir trabajando a pesar de las amenazas de los demás huelguistas. Y la primera discusión o situación tensa tiene lugar cuando la nieta de Pedro, Manueliña, intenta llevar la comida para su abuelo, pero no la dejan entrar en la fábrica:

Un molinete rápido lanzó el puchero a estrellarse contra la pared de la fábrica, pringándola de pebre, y una voz ronca pronunció, echando un vaho de cólera aguardentosa a las mejillas de la mujercita: -Anda, entra y dile a ese viejo chocho que por hoy se le perdona la cochinado; pero que si mañana viene a la fábrica... que sepa lo que le espera (Pardo Bazán, 1990, III: 191).

A la hora de la salida, Pedro se encuentra con los huelguistas y vuelve a producirse una discusión, subiendo el tono en seguida. Los huelguistas insisten en que nadie puede trabajar

mientras continúe la huelga, pero el anciano Pedro parece no amedrentarse y declara que seguirá trabajando con firmeza. Los huelguistas profieren amenazas y la tensión sube al instante. Es entonces cuando el grito de auxilio de la niña provoca todavía más a la gente:

En el mismo momento, y sin duda atraídos por los gritos de la muchacha, aparecieron por allí cuatro guardias y un cabo de ronda. Venía la fuerza pública como a remolque, [...] pero su presencia como un latigazo, había embravecido a los huelguistas (Pardo Bazán, 1990, III: 192).

El grito de la niña asustada y la apariencia de los guardias incitan más el enfado de los huelguistas, que atacan al anciano Pedro. Es el clímax del cuento:

[...] uno de los huelguistas [...] enarboló la estaca, y fue tan bien asentado el primer golpe, que partió el cráneo del viejo, haciéndole caer como acogotado buey. Lo que siguió tuvo los caracteres de esa epidemia, de ese contagio homicida que, en un momento dado, se apodera de las multitudes. Veinte estacas cayeron sobre el cuerpo [...]. Cuando llegaron corriendo, revólver en puño, los guardias, todavía alentaba Pedro Camino. No murió hasta el día siguiente, en el hospital (Pardo Bazán, 1990, III: 192-193).

En cuanto a “El peligro del rostro”, tiene un cierto tono misterioso y de suspense porque es un cuento que versa sobre una intriga dentro de otra intriga. Tal y como ya se comentó, Kalil, el antihéroe, urde una trampa contra Osmán, el fundador del Imperio otomano, pero este también trama una intriga que engaña al enemigo y hace que se salve. Kalil invita a Osmán a su boda. Al parecer, es una invitación amistosa, si bien en realidad este planea matar a su rival musulmán. Osmán, teniendo conocimiento de la intriga, acepta la invitación y llega a pedirle un favor: que comparezca con su harén y sus tesoros el día señalado. Es aquí cuando tiene lugar el primer clímax:

Y Kalil se avino con júbilo, felicitándose de la imprevisión de Osmancillo, que así le entregaba, con su persona, lo más preciado: sus odaliscas, sus riquezas. [...] Detrás de Osmán, en prolongada fila, venían las jóvenes odaliscas, rigurosamente rebozadas hasta los pies. Imposible adivinar nada de sus facciones, ni aun de sus formas: tanto cendal las envolvía (Pardo Bazán, 1990, III: 152).

La llegada de Osmán al castillo de su enemigo, con su tesoro y sin armas, tranquiliza a Kalil porque su plan sigue a la perfección. Pero al pasar a las habitaciones reservadas, las odaliscas de Osmán se desprenden de sus ropas y aparecen sus soldados, que están preparados para el combate. Osmán vuelve a la boda sabiendo que pronto empezará la lucha. El segundo clímax de la acción narrativa transcurre de la siguiente manera:

Cayeron, en menos de un minuto, los densos cendales y sutiles lanas envolvedoras, y aparecieron las gallardas figuras y los viriles rostros de los cuarenta montañeses del Aral. [...] Allá dentro, en lo más recóndito del castillo [...] creyó oír voces, ruido de lucha. Eran sus montañeses que ataban y amordazaban a los conjurados. [...] Los montañeses irrumpieron en la sala del festín, pero ya Kalil estaba tendido a los pies del Longibrazo, con la garganta abierta...(Pardo Bazán, 1990, III: 152-153).

El tercer y último clímax con el que termina la narración es el amor que surge en aquel momento entre Osmán y la novia de Kalil. Osmán convierte a la bella novia al islam, le cubre la cara y la llama Nilüfer. Estos rasgos, sin duda, fortalecen la narración tanto con los clímax como con su carácter exótico y legendario:

Una hora después, Osmán cubría la faz de Nilufer -después de estampar en ella el último beso-, con velo tupido. [...] La hermosa hubo de obedecer a su vencedor, al que ya era su dueño (Pardo Bazán, 1990, III: 153).

“Arena” presenta dos clímax muy fuertes, aunque el protagonista logra salvarse de una muerte trágica. Tal y como hemos relatado, un joven llamado Sotero Hernández se aventura hacia unas arenas movedizas y pone en peligro su propia vida con el fin de impresionar a su novia:

De repente, las risas se trocaron en chillidos de horror. [...] Ello es que le vimos hundirse, como por escotillón de teatro, suavemente, sin hacer movimiento alguno. [...]

Nos aterró ver que su cabeza bajaba al nivel del suelo. Fue esto, sin embargo, lo que le salvó. Reuniendo sus fuerzas y sus energías, logró tenderse, y, habiendo soltado las piernas, raneaba suavemente, de un modo casi imperceptible, hacia la parte sólida del arenal. [...] Y así, nadando o reptando, antes de que llegasen los que iban a auxiliarle, alcanzó el terreno sólido... (Pardo Bazán, 1990, III: 181).

En “La mosca verde” presenciamos el horror que siente un médico al diagnosticar la enfermedad repentina causada por una picadura que lleva al desgraciado protagonista a la muerte en poco tiempo:

Sentí un escalofrío, que no era razonado, sino involuntario, y cogí la mano de Torcuato vivamente. [...] Me «sentí» palidecer. [...] ¡El carbunco! -repetía dentro de mí, temblando de horror y de lástima...- ¡El carbunco! [...] No había duda, el brazo debía cortarse. Única esperanza. Pero ¿cómo? ¿Sin cloroformo, casi sin instrumentos? (Pardo Bazán, 1990, III: 119-120).

El miedo del médico va aumentando hacia el final del cuento, ya que la operación ha sido en vano y el muchacho acaba muriendo a causa de una picadura que contagia el carbunco y además el tétano.

“«Drago»” es otro cuento de animales en el que, como ya hemos comentado, un león mata al domador durante un espectáculo. El espectáculo versa sobre el encuentro entre el domador y el león dentro de la jaula, sin protección alguna. El clímax transcurre de la siguiente manera:

Algo distinto debía suceder aquella noche, porque Praga vaciló y se puso blanco. [...] Pero la fiera se había dado cuenta de aquel desfallecimiento momentáneo... [...] Como una masa cayó sobre su enemigo; sus garras hicieron presa en un hombro, y sus dientes en el costado. En el circo se alzó un grito de horror, formado de mil clamores. No había modo de intervenir. *Drago*, que había probado la sangre, la bebía con áspera lengua en el mismo cuello de su víctima... (Pardo Bazán, 1990, III: 137).

“La tigresa”, por otra parte, cuenta el ataque de otro animal feroz que se venga de su rival humano. El primer clímax consiste en la explicación del presagio que anuncia la violenta muerte del príncipe Yudistira por una hembra de tigresa, dejada medio muerta por los soldados del príncipe. Por ello, la tigresa espera vengarse matando al príncipe. El asceta recomienda al príncipe que deje su reino y se convierta en un monje. Yudistira piensa en aceptarla, pero llega un momento en el que una mosca empieza a molestarle y cambia de opinión. Se pone en camino de vuelta, donde recibirá el ataque del animal. El tercer clímax y el final de la narración se producen del siguiente modo:

Al pasar por un bosque muy enmarañado, un momento se dispersó la escolta. El príncipe, aterrado, gritó para reunirlos, ordenando que no cesasen de cubrir su cuerpo... Era tarde. De un seto intrincadísimo acababa de saltar una tigresa vigorosa, con brinco elástico y firme, y Yudistira sentía y reconocía los dientes blancos y agudos, que esta vez no habían hecho presa en el hombro, sino en el cuello, en cuyas venas la lengua ardiente absorbía la sangre cálida y roja (Pardo Bazán, 1990, III: 139-140).

En “La almohada” se describe la muerte violenta de otro príncipe indio que lucha contra un presagio que se cumplirá al final de la narración. En una lucha declarada, Bisma va a combatir contra alguien de su casta. La descripción de un presagio y el campo de batalla son las dos características que sustentan el clímax:

Y Bisma, orgulloso, se apoyó en la maza y descansó un instante, esperando enemigos de refresco. Entonces vio que Sueta, el gallardo príncipe, avanzaba contra él, solo, desnudo, sin más armas que su lanza. Por un instante Bisma vaciló entre la inacción y la acción. Aquel guerrero tan hermoso, cuyo torso moreno, escultural, parecía de oro bruñido a los rayos del sol, era un retoño de su propia raíz: era su nieto. [...]

El momento de incertidumbre y de compasión fue brevísimo. Bisma alzó la maza; Sueta arrojó la lanza, a fin de combatir desde lejos y evitar el primer ímpetu de su adversario; Pero Bisma saltó de costado, la lanza se clavó en tierra, y el mazazo, de refilón, tocó al joven en la sien. Bastó para derribarle, redondo, sin sufrimientos, sin herida visible. Quedó como dulcemente dormido (Pardo Bazán, 1990, III: 174).

Después de haber cumplido el presagio, Bisma también recibe ataques mortales y muere en el campo de batalla reconociendo la crueldad de la guerra.

“Argumento” es uno de los cuentos con el único clímax que resume y aclara el punto de vista de la narración. Según hemos explicado ya, el hijo de un pobre padre padece un tumor en la espalda y el doctor Zutano decide operar al niño una tarde, sin dilatarlo más. Mientras lleva a cabo la operación, para darle una buena lección al padre, que afirma que están en huelga en la empresa en la que trabaja, sucede lo siguiente:

Y cuando la atroz hipótesis se le estaba ocurriendo, he aquí que el doctor suspende su trabajo, levanta el bisturí... y, sentándose cerca de la ventana, coge un libro y se pone a leer tranquilamente. [...] ¡Me declaro en huelga! [...] La huelga es un derecho, un derecho sagrado. [...] En fin, yo me voy a dormir una siesta; estoy en huelga, como sabes...(Pardo Bazán, 1990, III: 184).

La reacción del doctor asusta considerablemente al padre, pero el médico mantiene el juego hasta asegurarse del miedo que causa en él: “-¡Eso te vale, zángano! -murmuró el médico-; y, dando un empujón ligero al hombre para desviarlo, y encogiéndose de hombros, continuó y remató brillantemente la operación emprendida” (184).

“Idilio” tiene igualmente un clímax bien construido dentro de la historia de los movimientos políticos y los tiempos revueltos de la Revolución francesa. “Idilio” no es la primera vez en que doña Emilia trata de la Revolución francesa, pues también en otros cuentos, como “Por otro” y “De vieja raza”, recopilado en *Cuentos dramáticos*, aparece el mismo tema. Pero, a diferencia de los demás cuentos, “Idilio” no se adentra en la crueldad de la revolución desde el inicio de la narración, sino que dicha revolución sirve de telón de fondo para relatar la situación de desempleo de un joven que estudiaba la carrera eclesiástica. Como hemos explicado con anterioridad, el joven tiene que dejar su carrera y decide irse a París para pedir ayuda a un paisano. Allí recibe una bienvenida sincera y familiar que le sorprende mucho. Hasta buena parte de la narración no se comenta nada de la Revolución francesa, pero el desenlace, que constituye el clímax único, es harto aterrador. Armando se despierta por el ruido callejero y, al abrir la ventana, se encuentra con una cabeza colocada en un palo:

La faz de una cabeza cortada, lívida, que llevaban en el hierro de una pica, había venido casi a tropezar con la cara de Armando. Negra sangre destilaba el cuello; algunas moscas revoloteaban, porfiadas, alrededor del despojo. [...] ¡Acababa de comprender quién era el lector de Racine, el hombre sensible... el amigo, el inteligente comensal!...

Tambaleándose, retrocedió y se dejó caer, medio desmayado, sobre la cama, caliente aún. A la media hora, recobrando alguna fuerza, capaz de pensar, recogió su hatillo pobre y salió huyendo de aquella casa maldita. Fue suerte para él; de otra manera, le hubiesen descabezado también en Termidor (Pardo Bazán, 1990, III: 161).

A modo de conclusión, Pardo Bazán aprovecha cualquier ocasión para transformar sus relatos en cuentos de suspense. Los climas de estas narraciones confirman la gran capacidad de la autora a la hora de describir la intriga. Es muy evidente que en la mayoría de los cuentos de suspense la escritora gallega consigue generar la sensación en el lector de que acecha un grave peligro y, de igual modo, cumple el requisito principal del género de suspense.

Asimismo, los presagios son una condición *sine qua non* cuando hablamos de los cuentos de suspense, y, sin embargo, Pardo Bazán utiliza esta técnica tan solo en cuatro cuentos: mientras “La tigresa” y “La almohada” son los mejores ejemplos del presagio, en “Dioses” y “El peligro del rostro” se describe de una manera más indirecta. Los demás cuentos de suspense no presentan un presagio concreto, sino distintas ocasiones que se pueden interpretar como coincidencias o accidentes. En realidad, doña Emilia utiliza estos instrumentos con el fin de lograr momentos de climas nerviosos. Antes de analizarlos, consultemos en el *Diccionario de la Real Academia Española* el significado de *presagio*:

Del lat. *praesagium*.

- 1) m. Señal que indica, previene y anuncia un suceso.
- 2) m. Especie de adivinación o conocimiento de las cosas futuras por medio de señales que se han visto o de intuiciones y sensaciones.

La muerte pronosticada o anunciada es el tema común de los presagios en “La tigresa” y “La almohada” de un modo más directo que en “Dioses”. En “La tigresa”, un genio informa en un sueño al príncipe indio, Yudistira, que morirá pronto de una manera muy violenta. A pesar de su personalidad de semidiós y de su valentía en el campo de batalla y cacería, empieza a infundirle bastante temor el presagio. En vez de rendirse al miedo y retirarse a un rincón seguro, Yudistira decide superarlo consultando a un asceta. Este hombre visionario confirma el presagio fatal al príncipe: un ataque por una fiera que desea vengarse, y ofrece también la única solución respecto al tema: renunciar a su reino y una vida sumisa. Yudistira no acepta la propuesta y decide volver a su palacio. Sin embargo, el presagio se cumple en el camino de vuelta y el príncipe indio muere cruelmente.

La narración se inicia con la revelación del presagio y avanza con las emociones del príncipe causadas por la idea de una muerte inesperada y violenta. En busca de una solución al presagio fatal, el príncipe lleva a cabo un largo y dificultoso viaje, pero al final, a pesar de que cree en el asceta, no obedece su recomendación porque Yudistira se pierde en una lucha interior. Aparte de la incógnita del peligro, la lucha interior del protagonista y el anuncio del ataque mortal por una tigresa destacan como elementos fantásticos. Y es que el asceta afirma que la tigresa juró vengarse desde que la dejaron herida gravemente. Veamos cuál es el tratamiento del presagio y su cumplimiento:

Un genio, en un sueño, se lo había pronosticado [...] que su fin estaba próximo y que moriría de muerte violenta. [...] La mayor amargura era no saber por dónde vendría el peligro. [...]

Al pasar por un bosque muy enmarañado, un momento se dispersó la escolta. [...] De un seto intrincadísimo acababa de saltar una tigresa vigorosa, con brinco elástico y firme, y Yudistira sentía y reconocía los dientes blancos y agudos, que esta vez no habían hecho presa en el hombro, sino en el cuello, en cuyas venas la lengua ardiente absorbía la sangre cálida y roja (Pardo Bazán, 1990, III: 137-139-140).

“La almohada” es otro cuento indio cuyo presagio anuncia una muerte violenta, al igual que en “La tigresa”, si bien el héroe no logra evitarlo. Ambos cuentos comparten algunos puntos: la conversación de los protagonistas con figuras sabias, el presagio siniestro y la cultura india. “La almohada” cuenta la historia de una guerra declarada entre los miembros de la misma raza que constituye la base de la leyenda india: *Bhagavad Gita*. La conversación tiene lugar entre Bisma, el guerrero y protagonista del cuento, y Kunti, el brahmán.

En medio de una lucha interior, Bisma conversa con Kunti sobre el sentido de la vida, pero la enseñanza del brahmán no sirve para convencer al guerrero, que mata a su nieto en el campo de batalla. El brahmán Kunti vio el presagio que rodeaba a Bisma antes de la guerra, y después de eso ya no apareció: “Retiróse Kunti entristecido; había visto (fúnebre presagio) alrededor de Bisma una niebla roja. [...] Cuando Bisma dejó caer el inanimado cuerpo y se incorporó, el círculo abierto a su alrededor no existía”(Pardo Bazán, 1990, III: 174).

Aunque “Dioses” no expone un presagio en el sentido más estricto de la palabra, nada más empezar la narración se anuncia una muerte próxima, muy violenta e inhumana. La ofrenda de dos esclavos al dios azteca de Tláloc constituye la base para el sacrificio de los jóvenes.

En cuanto a “El peligro del rostro”, narra un buen ejemplo de intriga y, quizás, el único presagio que el protagonista logra descifrar y vencer. Osmán, el fundador del Imperio otomano, ha sido invitado a la boda de su enemigo, Kalil, quien planea asesinarlo. Sin embargo, Osmán finge no saber nada sobre el siniestro plan y actúa a sangre fría para ganar la confianza de su rival:

Recibieron una consigna, y Osmán, con la sonrisa en los labios y el puñal corvo oculto en el pecho, bajó a reunirse con Kalil. Conocía la conjura desde que se fraguó; la suerte, prendada de los que han de ejecutar cosas memorables, quiso que entre los conjurados hubiese uno que le previno... (Pardo Bazán, 1990, III: 152).

Otro tipo de vaticinios es la coincidencia que coge a los protagonistas desprevenidos. En “Idilio”, “Por otro” y “La mosca verde” encontramos ocasiones circunstanciales que provocan la muerte inesperada o un gran miedo entre los protagonistas. “Idilio” y “Por otro” comparten el mismo trasfondo histórico: la Revolución francesa. Ambos cuentos hacen pensar al lector acerca del significado de la suerte en tiempos de guerra. A pesar de la atmósfera bélica que domina en el país, los protagonistas, Armando de “Idilio” y Jacobo de “Por otro”, consideran a sí mismos “afortunados” por las condiciones que tienen, pero sus vidas no tardan en alterarse. Armando se salva por los pelos de una muerte trágica: “La faz de una cabeza cortada, lívida, que llevaban en el hierro de una pica, había venido casi a tropezar con la cara de Armando. [...] Fue suerte para él; de otra manera, le hubiesen descabezado también en Termidor” (Pardo Bazán, 1990, III: 161). Jacobo, por su parte, sufre por una serie de coincidencias a lo largo de su vida que no le permiten librarse de malos recuerdos de la Revolución francesa.

“La mosca verde” relata una coincidencia, probablemente la más trágica de todas. Como sabemos, la picadura de una mosca verde contagia el carbunco al joven y provoca una muerte trágica e inesperada. Los animales destacan en *Cuentos trágicos* por causar muertes violentas, tal y como sucede en “La mosca verde”, “La tigresa” o “«Drago»”.

Hemos comprobado cómo los accidentes también presentan los presagios de alguna manera en la cuentística de Pardo Bazán, puesto que nuestra autora logra tratarlos como elementos de suspense y miedo. “La pasarela” es el mejor ejemplo de accidente por el que el riesgo que corre la protagonista aumenta y termina con su muerte. Dicho accidente es el siguiente: “Si se cae alguien a esa rinconada, queda debajo del barco, y no hay modo de intentar el salvamento, porque falta materialmente sitio para revolverse” (Pardo Bazán, 1990, III: 189). En “Arena” se menciona igualmente el peligro ya mencionado de las arenas movedizas; si bien el joven logra salvarse, ve

mancillada su valentía. Más que un accidente, “«Drago»” es un duelo contra la muerte, sin tomar ninguna medida.

Las huelgas que aparecen en la cuentística pardobazaliana en forma de suspense pueden denominarse como prospección, siendo lo contrario de las retrospectivas, que ha estudiado Genette (1989) respecto a la temporalidad en la narración. Si bien no destacan a primera vista como un elemento propio del suspense, tras un análisis profundo y sosegado se las reconoce como tal. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Doradores”, cuya historia ya hemos resumido. “Argumento” parte también del mismo tema, algo que hemos también explicado. La cuestión pasa por comprender cómo el tema de la huelga puede aplicarse perfectamente en cuanto que motor de suspense. Habida cuenta de que en ambos cuentos los empleados se dividen en dos: los que declaran la huelga y los que quieren seguir trabajando, la tensión sube en seguida entre los dos grupos, y de esa manera la huelga se convierte en un elemento de suspense.

En suma, Emilia Pardo Bazán ofrece una variedad de motivos y aspectos de suspense en sus *Cuentos trágicos* (1912). Los presagios destacan en las narraciones legendarias y verdaderas; las coincidencias aparecen en los cuentos históricos o más bien cotidianos; los accidentes tienen lugar en donde el protagonista corre algún riesgo que se espera que se cumpla; y la huelga como tema sirve para construir un trasfondo de suspense.

Respecto a los protagonistas de la cuentística pardobazaliana de suspense, cabe diferenciar dos grupos: los personajes que se atreven a luchar contra lo anunciado ante la situación de suspense, alto riesgo de muerte o un accidente previsto mortal, y los que se dejan ver como acólitos en el desarrollo de la narración y hasta el desenlace.

En primer lugar, encontramos a los personajes más activos en los cuentos de suspense donde un presagio domina a lo largo de los acontecimientos. En “La tigresa”, “La almohada” y “El peligro del rostro” nos topamos ante el perfil de un héroe que presenta un carácter fuerte; es un personaje amado por la gente, un buen y valiente guerrero, etc. Y son ellos los que siempre se encuentran ante un peligro que amenaza sus vidas.

En “La tigresa”, la autora nos presenta en pocas líneas, al principio de la historia, al valiente personaje indio. Sin embargo, a pesar de su valor en el campo de batalla, no logra evitar su trágico fin:

El joven príncipe indiano Yudistira, famoso ya por alentado y justo, alegría de sus súbditos y terror de los enemigos de Pandjala. [...] y Yudistira, en medio de su existencia de semidiós -siempre victorioso y siempre adorado de las mujeres y del pueblo. [...]

Yudistira era un héroe. De él se referían cien rasgos de temeridad en batallas y cacerías; especialmente en la del tigre —en los selvosos montes de Bengala— había realizado prodigios de temeridad y recibido heridas, de que guardaba señales en su cuerpo (Pardo Bazán, 1990, III: 137-138).

Bisma es otro personaje indio, también guerrero y valiente, que aparece en “La almohada”. A pesar de las recomendaciones para declarar la paz, él prefiere luchar contra su nieto, al que mata en el campo de batalla. Bisma presenta una valentía divina y un cuerpo fuerte y sano: “La tarde antes del combate, Bisma, el veterano guerrero, el invencible de luengos brazos, reposa en su tienda” (Pardo Bazán, 1990, III: 173).

De la serie de personajes activos, Osmán es el único protagonista en prever la amenaza y salir sano y salvo de la intriga mortal. Presenta el mismo perfil de guerrero audaz y fuerte que los demás. Ahora bien, es descrito de modo pormenorizado en comparación con otros personajes activos desde su más temprana infancia; quizás por ser un héroe histórico y verdadero:

El fundador de aquel Imperio turco [...] fue uno de esos héroes que, dotados de valor sin límites [...], la sangre nómada que latía en las arterias de Osmán, le prestó esa energía de instinto que conduce a acometer sin recelo las más increíbles empresas. [...] Era [...] servicial y afable, y alardeaba de esa fidelidad a la palabra empeñada que distingue a los pueblos arabíes. [...] Por entonces, la mano de Gazi-Osmán había cumplido siempre lo que prometía su boca. Acaso lo que le valió a Osmán enemigos fuese el presentimiento de su altura...(Pardo Bazán, 1990, III: 151).

Al contrario que los personajes semidioses o históricos a los que se atribuyen aventuras ficticias y fantásticas en “Argumento” y “Doradores”, encontramos dos personajes de carne y hueso que aprecian, antes que nada, el trabajo, el esfuerzo y el sacrificio por ganarse el pan. En “Argumento”, el doctor Zutano presta servicio gratuito a los pobres y necesitados por su manera de ver y entender el mundo:

[...] para él existen la conciencia, el alma, la otra vida —un sinnúmero de cosas que mucha gente suprime por estorbosas y tiránicas—, y se limita a tomar lo que basta al modesto desahogo de su existir. [...] El doctor Zutano es grande amparador de los desheredados, y tiene para ellos preparado el auxilio y la generosa limosna de su ciencia a cada instante. [...] Aceptador del destino y de la labor con la cual se gana el pan, el doctor detesta la agitación política. No conoce más ley que el trabajo (Pardo Bazán, 1990, III: 182-183).

Además, el doctor Zutano se describe del siguiente modo: “nadie más enemigo de las huelgas” (183). Por lo tanto, no sorprende que actúe con el propósito de darle una buena lección al padre del niño anestesiado. En “Doradores” también vuelve a tratarse el mismo tema. El personaje fuerte y valiente, Pedro Camino, hace caso omiso a las amenazas de sus colegas, que están en huelga, y llega a afirmar que seguirá trabajando:

Y hubo un clamoreo de indignación cuando vieron salir a Pedro Camino, el único dorador que, adelantándose a la hora de entrada, los había burlado y venía a cumplir su tarea. [...] Era de casta labriega, fuerte, sencilla y sobria; no conocía más que su obligación, su contrato, su oficio (Pardo Bazán, 1990, III: 191).

La valentía y la determinación constituyen dos características compartidas entre los personajes que hemos venido tratando. En “Arena” aparece asimismo un valiente héroe que, sin embargo, acaba humillado por sus propios actos:

Aquel muchacho, Sotero Hernández, fanfarroneaba, sin carecer de un valor temerario. [...] Hernández se encontraba en ese período en que un hombre, exaltado por la vehemencia pasional, quisiera realizar cosas tales, que asombrasen al mundo y demostrasen el temple extraordinario de su espíritu. Acaso también hubo un momento en que no fue dueño de su lengua, y anunció más de lo que a sangre fría debiese anunciar (Pardo Bazán, 1990, III: 180).

Su atrevimiento parece un duelo mortal. No obstante, logra sobrevivir. Otro riesgo fatal lo encontramos en “«Drago»”:

*Drago*, que, indómito, vigoroso, valía por seis de los criados en cautiverio. [...] No era la fiera rendida, cansada, pelada, de los demás domadores, y en eso consistía la originalidad del trabajo temerario. *Drago*, con su bravura y fuerza, por su talla no común, lo enorme de su cabezota, lo rutilante y abundoso de su melenaza, imponía una especie de respeto, al cual se unía atracción misteriosa. [...] El interés de la labor de Praga estaba en eso: en que cada noche sostenía un duelo a muerte (Pardo Bazán, 1990, III: 135-136).

A diferencia de los demás protagonistas, Drago presenta una particularidad, y es que su protagonismo no se desvela hasta el desenlace, puesto que, como ya advertimos con anterioridad, el domador parece asumir dicho papel. En cuanto a “La tigresa”, también es posible ver a una tigresa que ataca por venganza y mata al joven príncipe indio.

Los personajes pasivos son los que reconocen la situación y no muestran resistencia ni fuerza para cambiarla. Las coincidencias, las desventuras o los accidentes juegan un papel importante en la actuación de los héroes. “Dioses” presenta un ejemplo muy curioso respecto al

tema, dado que los protagonistas no muestran resistencia a su final declarado, aunque disponen de un tiempo de casi un mes hasta la fecha declarada. Hemos relatado que el ritual azteca consiste en enterrar a las víctimas vivas para honrar al dios Tláloc, motivo por el cual se escoge a dos esclavos en el mercado, Tayasal e Ichel, y se pone a los dos en una casa hasta el festivo y sangriento día. Se enamoran, saben el cruel final que les espera, pero apenas hablan sobre el tema. Sin embargo, como ya contamos, Tayasal llega a urdir un plan de fuga, aunque no logra convencer a Ichel:

Tayasal: No quiero que mueras, ni por esta nación ni por ninguna. [...] No morirás. Escaparemos mañana mismo, antes de que la luna cruel asome su cara blanca. [...]

Ichel: Un mes hemos sido esposos. Ahora seamos dioses. Sólo hay en la vida una hora en que poder serlo; ¡esa hora es corta y no vuelve nunca! Duérmete, Tayasal, mi colibrí. No pienses en fugas... Duerme (Pardo Bazán, 1990, III: 157-158).

“Idilio” y “Por otro” son dos cuentos cuyos protagonistas se salvan de la muerte por pura coincidencia. En “Idilio”, Armando se encuentra con una cabeza cortada al despertarse y se asusta. En “Por otro”, Jacobo sobrevive a la guillotina porque no sale como estaba previsto el plan urdido para salvar al general Custine, como ya indicamos, gracias a lo cual Jacobo, el (des)afortunado, se salva de la muerte. Al poco tiempo reemplaza a Custine, se enamora de la novia del general y se casa con ella. Empero, nunca llega a ser uno mismo, y con el tiempo sus manías le conquistan y convencen de que él era Custine y el degollado era Jacobo.

“La mosca verde” expone un buen ejemplo de coincidencia y destino fatal que arrebató la vida a un joven llamado Torcuato, cuya trágica historia ya hemos sintetizado. “Fuese por la tardanza e indecisión irremediable de los primeros momentos, fuese porque la infección venía de mano armada, la operación no logró salvar al desventurado”. Y “La pasarela” describe un accidente fatal que apenas permite oportunidad alguna para conocer al protagonista de la narración. La Ñoquita aparece en el puente colocado entre el vapor y el muelle, y desaparece porque se cae al agua y muere ahogada.

H. P. Lovecraft afirma en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) que el miedo es el sentimiento más antiguo y poderoso del ser humano. No solamente el miedo, sino también las tragedias y las experiencias traumáticas tienen un gran poder y dejan una huella en la conciencia humana más que ningún otro sentimiento, y el ser humano tiende a acordarse de sus miedos. Los recuerdos sobre las angustias, las penas, los dolores tanto físicos como psicológicos, las amenazas y los peligros de muerte pueden grabarse con más vivacidad y recordarse con más detalle en comparación con los momentos más felices y alegres. La mayor parte de los géneros

policíacos tienen el miedo y el horror como telón de fondo en sus historias. El suspense tiene su fundamento, especialmente, sobre dichos sentimientos.

Fereydoun Hoveyda ha estudiado la relación entre la novela policíaca y el psicoanálisis en su libro *Historia de la novela policíaca* (1967) basándose en las teorías freudianas. En dicha obra el autor afirma que “la angustia, el miedo, el temor, que constituyen el corazón mismo del género, requieren algunas observaciones especiales” (320). El miedo a la muerte es una suerte de instinto oculto o latente que se activa al encontrarse ante un peligro. Es un miedo tan fuerte que suele recordarse en momentos peligrosos y amenazantes.

El miedo a la muerte es indispensable para la novela policíaca y negra. Parece imposible construir una novela criminal sin que aparezca ningún asesinato, muerte o delito. No obstante, aunque suele sentar sus bases sobre el miedo, en particular a la muerte, el suspense puede acoger otros sentimientos como la angustia, el nerviosismo, el horror, etc. De hecho, el suspense en sí puede partir de cualquier emoción o sensación que le sirva de fuente de inspiración; principalmente, las supuestas amenazas para el individuo.

El suspense pardobazariano tiene su fundamento en dicho miedo a la muerte. La mayoría de estos cuentos de suspense presentan y describen muertes muy trágicas, tan creíbles como ficticias. El encuentro cercano con la muerte ha sido utilizado también como otro medio para mantener el grado de suspense en los cuentos de esta serie. Los presagios y acontecimientos inspirados en la historia o la leyenda giran en torno al miedo a la muerte, que es a lo que los personajes tienen que enfrentarse. La ansiedad y la angustia aparecen igualmente entre los rasgos característicos del suspense de Pardo Bazán. Dichas emociones desagradables son familiares al ser humano, y suelen traslucirse sin que haya ninguna razón. La ansiedad y la angustia que se reflejan en los cuentos de suspense pardobazariano están construidas en relación con los problemas de la vida cotidiana, como por ejemplo los accidentes imprevistos y las coincidencias trágicas que conducen a las personas a un estado de gran excitación nerviosa. La tensión de la vida cotidiana se desarrolla en un ambiente verosímil y ficticio a la vez: el lector, por un lado, no deja de creer lo que se narra; por otro lado, desea aventurarse con el personaje, ya que le muestra empatía por el hecho de que tales situaciones son muy familiares a sí mismo. Y no faltan los momentos que causan el estado de *shock* tanto en el personaje como en el lector. Al encontrarse con una amenaza o un peligro, el personaje tiene que comprenderlo o intuirlo de alguna manera, pero muchas veces no puede superar el estado de *shock* y cae en una desesperación absoluta al verse incapaz de solucionar el enigma y salvarse del peligro; por ello, aunque no lo quiere, se siente dispuesto a la entrega de su final trágico.

La estética del miedo y la muerte llega a ser descrita fotográficamente en estos cuentos pardobazanianos. Como afirma María Aboal (2017), hay una nueva tendencia en el tratamiento de la muerte en las obras de entresiglos de Pardo Bazán, que evoluciona hacia una interpretación más psicológica recuperando muchos aspectos del romanticismo, alejándose de la realidad objetiva característica de la tradición realista y naturalista. Los cuentos de suspense que hemos analizado en este capítulo están contruidos según esta estética psicológica, moral e individual. “[L]a impronta de la nueva etapa de la novela pardobazaliana consigue que la narración se centre más durante el momento de la muerte en la angustia vital y en la reacción del personaje que en los síntomas de su cuerpo” (2017: 8) y, como consecuencia de ello, el personaje sabe que morirá y se enfrenta con su miedo. Desde el inicio, la atmósfera huele a muerte; los personajes reconocen este miedo llevándolo adentro por mucho tiempo, pero no logran quitárselo. Esta es, quizás, la sensación que nos proporciona el cuento de suspense de Pardo Bazán. Abundan descripciones previas y subsiguientes sobre el hecho de la muerte, directamente relacionada con la temática de los cuentos aquí analizados. En este sentido, el suspense ha sido siempre un género mucho más complejo y enrevesado que la novela policiaca o la negra. A pesar de la complejidad de ambos géneros, Emilia Pardo Bazán cultiva ambos tanto en sus cuentos como en sus novelas cortas y lo hace, una vez más, atrapando por completo al lector e interactuando con este.

### 3.3. Cuentos fantásticos

#### 3.3.1. La teoría de la literatura fantástica de Todorov y el cuento fantástico de Pardo

**Bazán**

En lo fantástico y maravilloso, hay que creer a pies juntillas, y el que no cree —por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada— es tuerto de cerebro, o sea, medio tonto.

*El talismán* (1894), Emilia Pardo Bazán.

En lo que concierne al tema de lo fantástico y lo sobrenatural en la variada y abundante cuentística pardobazanianiana, Baquero Goyanes (1949) ha afirmado que “doña Emilia Pardo Bazán apenas cultivó el cuento fantástico” (256). Es cierto: aunque doña Emilia muestra interés por lo fantástico y lo sobrenatural, su producción cuentística a este respecto es exigua, pero, a pesar de ello son varias las investigaciones a propósito de lo fantástico en nuestra escritora. Podemos enumerar algunas: “Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán” (2004), de Ermitas Penas Valera; “Paralelos de lo fantástico decadentista: un caso de proyección de Maupassant en España” (1983-84), de Juan Paredes Núñez; “Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán. «*La resucitada*» (1908)” (2016), de José Manuel González Herrán; “Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico” (2006), de Eva Soler Sasera, etc. Cabe decir que la escasez de cuentos fantásticos pardobazanianos y de estudios sobre ellos dificulta y limita la tarea de analizarlos.

Los cuentos pardobazanianos que presentan características fantásticas son: “El Pozo de la Vida” (1905), “El tesoro de los Lagidas” (1907), “Recompensa” (1908), “Hijo del alma” (1908), “La madrina” (1902), “La resucitada” (1908) y “«Dura Lex»”<sup>87</sup> (1910). El único cuento que no trata de lo fantástico, sino que es de intriga, es “El pajarraco” (1912). Para el análisis de dichos cuentos partiremos de la propuesta de Tzvetan Todorov, quien ha planteado en su obra ya clásica, titulada *Introducción a la literatura fantástica* (1981), los límites y las subdivisiones de la literatura fantástica.

---

<sup>87</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

En primer lugar, como señala Todorov en la antigüedad y en diferentes culturas (Homero, *Las mil y una noches*) existe lo maravilloso, pues se representan hechos que quebrantan las leyes físicas. Luego la novela gótica sería la matriz de donde nace la literatura fantástica, con especial atención al tratamiento de lo sobrenatural, y *a posteriori* llega a alcanzar una difusión perdurable en la etapa romántica<sup>88</sup>. David Roas (2000) ha afirmado que “los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre lo vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia” (80). A pesar del progreso de la ciencia, la mente humana y las leyes del mundo real no dejan de ser impotentes a la hora de explicar la parte intuitiva del ser humano, mostrándose este incapaz de captar el mundo invisible. Lo sobrenatural que refleja la narrativa fantástica se manifiesta tan solo bajo la apariencia de un fantasma en una atmósfera oscura y aterradora. Entre las características preliminares de la narrativa fantástica se pueden mencionar los fantasmas, los duendes, los sueños, las pesadillas, las alucinaciones, etc.:

Es la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón. Y esa profunda reflexión supuso la transformación de la narración fantástica: esta abandonó las convenciones de la novela gótica (aunque pervivieron algunos de sus elementos «ambientales»), se hizo breve (en busca de una mayor concentración de los efectos) y realista, para hacer creíbles sus historias y jugar con el escepticismo creciente del lector. Y, así, nació lo que se ha dado en llamar el cuento realista de terror con las obras de E.T.A. Hoffmann, y cuya máxima figura será Edgar Allan Poe (Roas 2000: 81-82).

Uno de los autores románticos más famosos es E. T. A. Hoffmann (1776-1822) conocido por cultivar cuentos fantásticos y contribuir a su desarrollo inspirando a sus seguidores. Lo fantástico hoffmanniano no es un fenómeno sobrenatural inesperado o invisible, según el término empleado hoy, sino que tiene su base en la vida cotidiana de la sociedad burguesa, donde se expresan las alteraciones de las personas ante situaciones ocasionadas por una alucinación, un sueño o una intrusión propia de lo fantástico que provocan estado de alarma, terror o extrañeza. Por una parte, Hoffmann describe un mundo realista y creíble para el lector; por otra, no deja de demostrar la cara oculta de la realidad explorando el lado oscuro del ser humano. El cuento fantástico se constituye a partir de la fusión de dos bases fundamentales: lo sobrenatural y lo realista.

---

<sup>88</sup> Véase Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, 1989.

La narrativa fantástica de Hoffmann (1776-1822) ejerce a la sazón una considerable influencia en las literaturas francesa e inglesa: Merimée<sup>89</sup> (1803-1870) y Maupassant (1850-1893) en el mundo literario francés, y Edgar Allan Poe (1809-1849) en el anglosajón. Sin embargo, como es bien sabido, Poe llega a tratar sui géneris lo fantástico, lo gótico y lo policíaco:

La primera gran diferencia entre ambos es que Poe no recurre jamás a elementos de carácter feérico o legendario, y en muy contadas ocasiones el diablo hace acto de presencia en sus relatos. Sus historias, además están muy lejos de aquella atmósfera alucinatoria [...] de los cuentos de Hoffmann: sus relatos son de un enorme realismo. Lo que Poe nos ofrece en la mayoría de los casos es un análisis frío y minucioso de la angustia, el horror y otros estados morbosos de la conciencia (Roas 2000: 116).

Tzvetan Todorov explica el *corazón de lo fantástico* como una relación entre lo real y lo irreal que causa una formidable incertidumbre en el lector. Todorov (1981) estudia *El diablo enamorado* (1772) de Cazotte, donde el protagonista, Álvaro, experimenta una serie de acontecimientos fantásticos que no permiten que discierna lo real de lo irreal.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. [...] Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (18-19).

La literatura fantástica procura inducir esa sensación de incertidumbre tanto en el personaje ficticio como en el real. Lo fantástico propicia lo sobrenatural, describiendo un mundo irreal pero muy probable y desconocido para el lector real, lo que le conduce a dudar de su propia zona de confort, que es el mundo racional y científico. En este sentido, en “La amenaza de lo fantástico” David Roas (2001) considera que “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (8); el ser humano suele caer en un terreno de incertidumbre, ya que “la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (9).

---

<sup>89</sup> Roas (2000) subraya que “a diferencia del autor alemán [Hoffmann] encontramos en Merimée y el resto de autores franceses una voluntad explícita de dar pruebas reales de los acontecimientos sobrenaturales que suceden, lo que hace más evidente todavía el carácter fantástico de los hechos narrados” (114).

Todorov confirma que la perspectiva más reconocida de la literatura fantástica entre los críticos es su interpretación por parte del lector real, y no del lector implícito del texto. La literatura fantástica es un campo bastante amplio, por lo que resulta difícil encontrar una satisfactoria y completa definición de ella, si bien la definición de Todorov (1981) puede contribuir a aclarar la cuestión:

lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura, sin el cual se corre el peligro de caer en la alegoría o en la poesía. Por fin, pasamos en revista otras propiedades de la obra fantástica que, sin ser obligatorias, aparecen con una frecuencia suficientemente significativa. Esas propiedades pudieron ser distribuidas según los tres aspectos de la obra literaria: verbal, sintáctico y semántico (o temático) (114).

Por su parte, Ana González Salvador (1984), ha fundamentado una teoría de lo fantástico en su artículo titulado “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, como una ruptura de la realidad en la atmósfera literaria:

A mi entender, en lo fantástico interviene una ruptura de la realidad presentada como tal por el autor (ruptura de la realidad cotidiana y verosímil) que afectaría a tres elementos de la historia narrada, identidad del personaje, espacio y tiempo, en un ambiente maléfico y trágico. El relato conservará de la leyenda popular el rasgo de lo inaudito, de lo excepcional o de lo anormal, a menudo representado por una intervención de lo sobrenatural, elementos que tradicionalmente entran en la definición de lo fantástico (214).

En *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), H. P. Lovecraft no solamente parte del horror o lo fantástico y sobrenatural que domina al lector, sino que también atribuye una gran importancia al ambiente en el que tienen lugar los acontecimientos:

La atmósfera, y no la acción, es el gran *desiderátum* de la literatura fantástica. En realidad, todo relato fantástico debe ser una *nítida pincelada de un cierto tipo de comportamiento humano*. Si le damos cualquier otro tipo de prioridad, podría llegar a convertirse en una obra mediocre, pueril y poco convincente. El énfasis debe comunicarse con sutileza; indicaciones, sugerencias vagas que se asocien entre sí, creando una ilusión brumosa de la extraña realidad de lo irreal. Hay que evitar descripciones inútiles de sucesos increíbles que no sean significativos (1999: 97).

En la introducción a la *Antología de la literatura fantástica* (1977), preparada por tres de los grandes maestros de la narrativa fantástica: Jorge Luis Borges (1899-1986), Silvina Ocampo (1903-1993) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999), se hacen observaciones generales acerca de la literatura

fantástica de las que cabe resaltar tres elementos: el ambiente o la atmósfera que trata el hecho simple de la aparición de un fantasma y el miedo que ello provoca; la coexistencia de dos mundos: lo creíble y lo increíble, y, en último término, los resultados concretos provocados por la sorpresa.

Todorov (1981) llega a advertir que “lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que [...] no debe ser ni «poética» ni «alegórica»” (24). La definición todoroviana de lo fantástico requiere el cumplimiento de tres condiciones, de las cuales la primera y la tercera son fundamentales, y la segunda puede omitirse:

1. La percepción del mundo ficticio como verdadero por parte del lector real y la vacilación entre un razonamiento natural o sobrenatural de los sucesos narrados.
2. Debe transmitirse dicha vacilación al lector, convirtiéndose en uno de los temas tratados en la obra.
3. El desarrollo de una cierta actitud por parte del lector ante los acontecimientos y el rechazo de la interpretación alegórica y “poética”.

La presencia de las características sobrenaturales en las obras no basta siempre para definir las como fantásticas. La gran complejidad de lo fantástico dificulta todo intento por hacer una división y definición exacta, porque aunque el temor suele considerarse como parte de lo fantástico, no lo es, pero tampoco es la versión opuesta de la realidad.

Como posicionamiento crítico a la teoría todoroviana, Ana María Barrenechea (1972) ha expresado su punto de vista acerca de la literatura fantástica, subrayando la problematización del contraste entre lo “normal” y lo “anormal”:

Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov. [...] Pertenecen a ella [literatura fantástica] las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (392-393).

Todorov (1981) expone tres categorías básicas antes de llegar a plantear su teoría de la literatura fantástica: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Todos tratan acontecimientos inexplicables a su manera; lo extraño está constituido por hechos conocidos; lo maravilloso versa



A continuación, tomando como referencia la teoría expuesta por Tzvetan Todorov, analizaremos los relatos que forman parte de la serie de *Cuentos trágicos* (1912) de Pardo Bazán. Recordemos también que Juan Paredes Núñez (1983-84) parte de los planteamientos de Todorov para llegar a explicar lo fantástico en varios cuentos de la coruñesa:

Efectivamente, lo fantástico ocupa el espacio de la duda, mientras el lector se interroga sobre la posible interpretación del extraño fenómeno. Para Todorov, el verdadero arte fantástico debe mantenerse en la indecisión, y la habilidad del cuentista debe tender a cerrar, en lo posible, la vía a la explicación natural. No cabe duda de que Emilia Pardo Bazán llega, en algunas ocasiones, a conseguirlo. El secreto de sus cuentos está en la hábil fusión de lo fantástico y lo real, y en la destreza de la autora para crear la atmósfera de misterio y terror, que caracteriza estas narraciones. Estos relatos sugieren la posibilidad de un intercambio entre el mundo del espíritu y el mundo real. Y no es que la autora esté completamente de acuerdo con las nuevas tendencias, sino que toma de ellas algunos elementos por pura convención literaria (117-118).

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán que diseccionaremos en este capítulo son: “El Pozo de la Vida” (1905), “El tesoro de los Lagidas” (1907), “Recompensa” (1908) e “Hijo del alma” (1908), dentro del campo de lo fantástico extraño; “La resucitada” (1908) y “La madrina” (1902), en relación con lo fantástico maravilloso; y “«Dura Lex»” (1910), que entra dentro del campo de lo maravilloso exótico, una variedad<sup>90</sup> de lo maravilloso puro (no hay ningún ejemplo de lo maravilloso puro). Veamos sin más dilación dichos cuentos, sus rasgos fantásticos y sobrenaturales.

“El Pozo de la Vida” (1905) narra una leyenda basada en la religión musulmana que afirma que el sabor del pozo depende de quien lo toma. La leyenda se remonta hasta la época de las primeras guerras civiles en el mundo islámico. Tras el fallecimiento del profeta Mahoma, surge una lucha de poderes entre dos corrientes: una es encabezada por la viuda del profeta, Aixa, y otra es la de Alí, el primo y yerno de Mahoma. Aixa es vencida en la famosa Batalla del Camello en el año 656 d. C., por las tropas de Alí y es condenada a volver a La Meca. Al pasar por dicho pozo, Aixa hace una parada para descansar y tomar agua, pero no es capaz, porque dice que el sabor del agua es amargo. Conocida la leyenda, el camellero, nuestro protagonista, no se atreve a probar el agua de dicho pozo, por muy sediento y enfermo que esté. Sin embargo, decide tomar el agua del odre que han dejado sus amigos, no obstante, la nota con un sabor insoportable.

El pozo es un puerto de escala y descanso para los camelleros y las tribus. Mientras el camellero intenta aguantar la soledad y la sed, comparecen unas muchachas que hacen un alto en el

---

<sup>90</sup> En realidad, Todorov (1981) no lo considera como una subcategoría, sino más bien como una variedad de lo maravilloso “excusado”, justificado, imperfecto, contrario a lo maravilloso puro.

camino en el pozo para rellenar sus odres, y el camellero les pide agua fresca, pero, al probarla, afirma que tiene un sabor amargo. Al contrario de lo que dice el camellero, las muchachas la prueban y afirman que tiene un sabor muy fresco y sabroso. El camellero se sorprende y vuelve a probar el agua, pero nota que el sabor vuelve a ser más amargo.

Transcurren días solitarios, y la sed y el malestar atormentan al camellero aún más con el paso del tiempo. Por mucho que intente tomar agua y saciar la sed, le parece mucho más difícil tragarla, ya que misteriosamente el paladar empeora cada vez más. El protagonista se desmaya a causa del agotamiento físico y mental, y cuando despierta ve a un santo beber el agua del pozo, sin mostrar desagrado. Acto seguido, el santo desaparece al descifrar el misterio del pozo que tanto deseaba desvelar el camellero: el sabor del agua depende de quien la está tomando. Desde entonces, el camellero decide tirarse al pozo, recuperando así sus últimas fuerzas.

Según el esquema propuesto por Todorov, “El Pozo de la Vida” constituye un paradigma de lo fantástico extraño. El cuento mantiene su misterio a lo largo de la narración, cuyo desenlace, aparte de tener una explicación racional, origina una duda inquietante no solo en el personaje, sino también en el lector. En un principio se deja ver el misterio ocasionado en torno al pozo, el sabor del agua y los demás camelleros que hacen parada en el mismo pozo: “Allí las caravanas hacen alto siempre, por la fama del agua, de la cual se refieren mil consejas. Según unos, al gustarla se restaura la energía; según otros, hay en ella algo terrible, algo siniestro” (Pardo Bazán, 1990, III: 115). Tal y como hemos relatado, el camellero desea sanarse tomando el agua del pozo; empero, el olor del pozo le parece cada vez más insoportable. Al final se descifra el misterio gracias a la explicación del santo, cuya comparecencia y desaparición inmediata sirve de ejemplo de lo sobrenatural:

Una voz que le llamó —una voz imperiosa y grave— le hizo abrir los ojos. Tenía ante sí a un santón, un viejo morabito de larga barba argentina, de remendado traje. [...] [L]os ojos fijos en el enfermo, no revelaban piedad, sino meditación serena; el estado de un alma que conoce los Libros sacros y sondea el existir. En la mano derecha, el santón sostenía el cuenco lleno de agua; tal vez se disponía a apurarlo. [...] Sin hacerle caso, el santo bebió, y ni mostró desagrado ni complacencia.

-Este agua -murmuró [...] - no es ni amarga ni dulce; su amargor y su dulzor están en el paladar de quien la bebe. [...] Que el ángel Azrael mire por ti y te permita encontrar tolerable al menos el agua del pozo. [...] Y el santón se alejó recitando un versículo del Corán (Pardo Bazán, 1990, III: 117).

“El Pozo de la Vida” refleja muy bien lo fantástico extraño. En la primera escena aparece el camellero en un estado solitario y abandonado, pero el cuento no llega a explicar su existencia en pleno desierto, ni cómo ha llegado hasta allí; tampoco se sabe el motivo de su enfermedad y

soledad. Al final de la narración, donde se llega a descifrar el misterio que oculta el pozo, encontramos la expresión más acusada de lo sobrenatural. La comparecencia del santo, que no solamente deja en duda al protagonista, sino también al lector, es el clímax de lo fantástico. Esa inquietud e incertidumbre de la escena con el santo —no se sabe si es una alucinación o un sueño— permite colegir que “El Pozo de la Vida” es uno de los pocos cuentos fantásticos pardobazanianos. Otra referencia aterradora es la mención del ángel de la muerte, Azrael, por parte del santo, que en el islam anuncia la próxima muerte del camellero.

En suma, “El Pozo de la Vida” es un cuento misterioso, extraño y exótico. Se trata de una narración que plantea distintas dimensiones tales como el misterio, la razón y la religión. Cabe recordar aquí que Pardo Bazán vuelve a referirse al “cuento oriental” en *La Quimera* (1905), exponiendo un claro exponente de metatextualidad. Baquero Goyanes (1949) ha resumido brevemente el argumento, relacionando así este cuento con el capítulo VI de *La Quimera*:

En “El Pozo de la Vida”, de tema exótico, un camellero enfermo queda abandonado al pie de un pozo llamado de la Vida, donde se dice que apagó su sed Alí, yerno y continuador de Mahomed. Las aguas son dulces y refrescantes para unas muchachas que beben del pozo, pero amargas —a cada sorbo más— para el camellero. Un santón le dice que la dulzura o amargura no están en el agua, sino en el paladar de quien la bebe. El cuento concluye arrojándose el camellero al pozo. El mismo asunto aparece en el capítulo VI de *La Quimera* (227).

En el citado capítulo VI de *La Quimera* tiene lugar la siguiente conversación entre Minia y Silvio Lago, referida a la leyenda oriental:

La vida no es ningún tesoro. Dolor en ella, dolor por ella: he ahí el fondo, Silvio. ¿Conoce usted el cuento oriental? Un camellero descubrió un pozo y se echó al pie de él, porque estaba muy fatigado, muy fatigado; ni andar podía. Se llamaba Pozo de la Vida..., y este nombre atractivo ilusionaba al camellero. Con su odre sacó agua el primer día, y el agua era un cristal, una alegría de los ojos. Bebió y se refrigeró. Sacó agua el segundo día, y era buena aún. Fue sacando, sacando..., y el agua, poco a poco, se hizo amarguilla, amarga, amargota [sic]... Hiel, de la hiel más horrible. El camellero, ante el desengaño, se arrojó en el pozo, y desde entonces, ¿sabe usted lo que ocurre? ¡Que el agua del Pozo de la Vida, además de amargar, sabe a muerto! (citado en nota al pie en Baquero Goyanes (227-228)).

En lo que atañe a “Recompensa” (1908), la narración cuenta la historia de Demodeo y Evimio y su búsqueda de paz interior en la antigua Grecia. El telón de fondo es, por tanto, mitológico. Demodeo es un arquitecto y escultor talentoso y famoso por sus obras en Atenas, mientras que Evimio es un opulento comerciante libanés. Ambos se conocen en Atenas y deciden construir un templo dedicado a Helios, el dios del Sol en la mitología griega. Se reúnen ocasionalmente en dicho proyecto, puesto que ambos se sienten desmotivados y agotados por sus

respectivos trabajos: uno se queja de sus negocios; el otro, de sus rivales y de la censura artística. Los dos empiezan su obra el día siguiente juntando sus fuerzas —el comerciante contribuye económicamente y el arquitecto artísticamente—, y en un año logran alzar el templo. A pesar de que han cumplido su sueño, no alcanzan por el momento la tranquilidad que anhelan y ambos personajes piden al dios Apolo una recompensa al templo que construyen y dedican a Helios. No reclaman riqueza ni satisfacción artística, ya que poseen ambas cosas desde hace bastante tiempo. Después de haber terminado la construcción del templo, lo visitan, llenos de alegría e ilusión, y acaban dormidos por el cansancio y la felicidad. En su sueño aparece el dios para llevárselos consigo, y al día siguiente los encuentran muertos con una cara feliz, intuyéndose que habían cobrado la recompensa que tanto deseaban:

Poco tiempo después, se dio el templo por terminado. [...] Acostáronse rendidos de fatiga en la antecámara del santuario, y no tardaron en dormirse. [...] Demodeo —el de mayor fantasía de los dos durmientes—, creyó ver, al través de las paredes, que el Dios descendía de su pedestal [...] al rincón en que dormían los fundadores del templo. [...]

El Dios inclinó la cabeza; [...] envió de costados dos flechas agudas, silenciosas, que pasaron el corazón a los dos amigos. A la mañana siguiente, la turba de madrugadores devotos, sacerdotes y sacrificadores, los pastores de la Hélade y los pescadores del golfo, vieron atónitos que Demodeo, el insigne arquitecto, y Evimio, el opulentísimo negociante, estaban muertos, bien muertos. La expresión de su cara era como la que da un sueño feliz (Pardo Bazán, 1990, III: 155-156).

“Recompensa” es otro ejemplo de lo fantástico extraño. Tal como ocurre en “El Pozo de la Vida”, una atmósfera misteriosa, que no se sabe si es un sueño o una alucinación, destaca en el desenlace de “Recompensa”. La poética muerte de los dos aspirantes por parte del propio dios constituye el núcleo de lo sobrenatural y lo fantástico.

Respecto a “El tesoro de los Lagidas” (1907), el texto de la gallega cuenta la leyenda de una de las figuras femeninas más famosas y atractivas del mundo: Cleopatra VII, la última reina de la dinastía ptolemaica, es decir, los Lagidas. Como es bien sabido, Cleopatra ha dejado una huella indeleble en la historia del Imperio romano, tanto por el tema de los amores como por las guerras de Roma con el fin de dominar Egipto. Si bien se ha discutido largo y tendido el motivo de su muerte y el lugar donde podría hallarse su tumba, la mayoría de los estudiosos asume la hipótesis de que Cleopatra se suicida por la mordedura de una serpiente venenosa tras haber perdido en la batalla de

Accio<sup>91</sup> contra Octavio (conocido más bien como Augusto, el primer emperador romano y sucesor de Julio César).

“El tesoro de los Lagidas” es la versión pardobazaniana que cuenta el final trágico de Cleopatra con una mezcla de ficción literaria: la reina vencida por los romanos decide salvarse a sí misma y a su corona, ofreciéndole a Octavio el tesoro de los Lagidas, que ha estado bajo protección en cámaras secretas durante tres siglos y cuya grandeza y abundancia es difícil de describir. Un esclavo, un sacerdote y la propia Cleopatra entran en dicha cámara. Al ver la cámara secreta real, el esclavo y el sacerdote se sorprenden considerablemente. En cambio, Cleopatra espera librarse de la entrega del tesoro egipcio a Octavio. De lo contrario, querrá morir y deshacerse del tesoro de su reino.

La reina llega a afirmar que solo ella misma y el sacerdote conocen el recinto secreto y lo grande que es; por lo tanto, se ven en la obligación de cometer el homicidio contra el esclavo. A petición de la reina, tras sujetar un botón en la pared aparece un agujero secreto en el suelo del que cae el esclavo a un canal. Al contrario de lo que pensaron Cleopatra y el sacerdote, el esclavo no muere, sino que milagrosamente sobrevive y llega a descifrarle a Octavio la cámara oculta de los Lagidas. Cleopatra acepta la derrota y se suicida con ayuda de una serpiente venenosa.

“El tesoro de los Lagidas” constituye otro paradigma de lo fantástico extraño. Hay que decir que la civilización egipcia ha sido de gran interés tanto por su atmósfera mítica como por sus gentes, ritos y costumbres. En este sentido, Baquero Goyanes (1949) afirma también que “el fin de Cleopatra es relatado legendariamente en 'El tesoro de los Lagidas' ” (228).

Lo fantástico en “El tesoro de los Lagidas” es la explicación de la manera en que el emperador romano, Octavio, llega a buscar la secreta cámara del tesoro de Cleopatra. No obstante, encontramos una atmósfera muy enigmática y exótica que prepara para el siguiente paso: lo sobrenatural. La tumba de Cleopatra, su suicidio y su tesoro siguen siendo un gran misterio para los arqueólogos hoy en día. Veamos con unos ejemplos cómo doña Emilia trata este misterio en su cuento. En pocas palabras, la escritora expresa, por boca de Cleopatra, lo grande que es el secreto tesoro egipcio: “Aquí se guarda lo mejor del mundo. Los romanos, que han saqueado tantos reinos, nada poseen comparable a este tesoro” (Pardo Bazán, 1990, III: 146). La misma reina afirma que

---

<sup>91</sup> Una guerra entre las tropas de Octavio y la alianza de Marco Antonio y Cleopatra que tuvo lugar en el 31 a. C., en el golfo de Ambracia, Arta o Accio, en Grecia, y que concluyó con la victoria de Octavio.

nadie, salvo los que están allí presentes (el sacerdote, el esclavo y ella misma), conoce dónde se guarda el tesoro.

El núcleo de lo sobrenatural en “El tesoro de los Lagidas” lo conforma el esclavo. Cleopatra decide zafarse de este como una medida para la protección del tesoro, enviándole a la muerte haciéndole caer en un canal. Sin embargo, tal y como hemos explicado con anterioridad, este no se ahoga, sino que sobrevive y le suministra a Octavio información a propósito del lugar donde se halla tesoro de Cleopatra. Por ende, lo fantástico oculto en este cuento es el acto del descubrimiento del tesoro por parte de Octavio:

El esclavo era joven, hercúleo, y nadaba como los peces. Por milagro consiguió no ahogarse al caer en un canal profundo, comunicado con la bahía de Alejandría. Y fue él quien reveló a Octavio vencedor el secreto del inestimable tesoro de los Lagidas, que Octavio derritió en el horno brutalmente, apremiado por la urgencia de acallar con dinero a sus legiones, abriéndose camino al Imperio de Roma. Privada de sus instrumentos de libertad, Cleopatra tuvo que pedir un cesto de fruta, donde había una serpezuela cuya mordedura liberta también (Pardo Bazán, 1990, III: 148).

Otro cuento de Pardo Bazán, “Hijo del alma” (1908), puede contemplarse como el mejor modelo de lo fantástico extraño. De este relato Baquero Goyanes (1949) ha dicho que “es audaz y está bien desarrollado” (257). El cuento nos narra un sorprendente caso médico: el doctor Tarfe relata el expediente extraño de un niño huérfano cuya madre cree que el padre no es un ser vivo, sino un alma. Por consiguiente, el niño sufre de una debilidad y una palidez muy acentuadas. La extraña situación contada por la madre es la siguiente: su marido, Roberto, suele estar fuera de casa por razones de trabajo, y esta vez envía una carta para anunciar la fecha de su vuelta y que llevará mucho dinero. El día señalado no aparece hasta altas horas de la noche, así que la mujer, extenuada, se echa a dormir. Apenas dormida, llega el marido y pasan la noche juntos. Sin embargo, al amanecer, el marido desaparece misteriosamente, sin dejar rastro. Poco después llega la noticia del asesinato de Roberto. El móvil parece ser un robo en un lugar próximo. Desde entonces la viuda se convence de que la noche anterior ha aparecido el alma de su marido con el que se acuesta y del que se queda embarazada.

La semejanza absoluta entre el niño y el padre, además de su enfermedad, parece apoyar la versión de la madre. El médico, por su parte, descifra el misterio, pero se lo guarda para sí mismo por no provocarle más sufrimiento a la viuda: el autor del asesinato de Roberto estaba informado de alguna manera de la carta y la fecha de vuelta del marido. Después de matarle a puñaladas y robarle, se dirigió a su casa, pasó la noche con la señora y a la mañana siguiente se escapó,

olvidando su botín en el dormitorio. En todo caso, no se aclara del todo el motivo de la semejanza del niño a Roberto; el médico afirma que en algunos casos los hijos pueden sacar la cara del primer marido.

Veamos entonces cómo aparece lo fantástico en “Hijo del alma”. El médico señala la rareza que intuye en la madre y el hijo y describe su estado como “ultrafisiológico”. El médico representa la razón científica; en cambio, la madre es quien aumenta el nivel de lo sobrenatural en el relato, además de expresar el motivo de la enfermedad del niño: “es que cuando mi Roberto fue engendrado, su padre había muerto ya. [...] Era él mismo... era su alma... y por eso mi hijo no tiene cuerpo..., es decir, no tiene vigor físico, carece de fuerzas... Es hijo «de un alma»...”(Pardo Bazán, 1990, III: 176-178). Y el médico, tras desvelar el misterio de lo contado, explica perfectamente su tesis sobre el caso. Desde la perspectiva científica del médico, se presentan casos de este tipo en los que los hijos de mujeres con segundas nupcias pueden parecerse al primer marido.

Por otra parte, contamos con otros dos ejemplos de cuentos de doña Emilia igualmente bien contruidos de lo fantástico maravilloso: “La resucitada” (1908) y “La madrina” (1902). Estos dos cuentos son, quizás, los mejores modelos fantásticos de toda la cuentística pardobazaliana si tenemos en cuenta los pocos ejemplares en este género. Baquero Goyanes (1949) opina que “de entre los *Cuentos trágicos* se destacan por su intensa fuerza emocional los titulados 'La resucitada' y 'Dioses' ” (663). No hay duda de que dicha fuerza emocional surge de una desilusión profunda que siente “La resucitada”, Dorotea.

Poco después de su funeral, Dorotea de Guevara despierta, recién resucitada, en una tumba. Aunque se sobresalta por la extraña situación, se siente también feliz por estar viva y poder volver a casa. No deja de pensar en su familia, de luto por su pérdida, y sobre todo en la alegría que sentirá cuando la vean resucitada. Sin embargo, al llegar a casa, todos se asustan por ver a la difunta señora de Guevara: los sirvientes, el marido y los hijos de la resucitada, y, en lugar de darle una bienvenida calurosa, todos muestran estupefacción y miedo. Con el transcurso del tiempo no cambia mucho la actitud de sus seres queridos y su presencia seguirá generando miedo y espanto en toda la casa. Aparentemente evitan cualquier contacto con ella; ni siquiera puede acariciar a sus hijos porque huyen de esta, y su marido no puede dormir en la misma cama con ella a causa del miedo, e incluso acaba rechazando los momentos conyugales dulces e íntimos. Al comprobar que no la quieren en casa por haber vuelto de “otro mundo”, Dorotea regresa a su tumba desesperadamente.

En relación con este cuento, Isabel Clúa Ginés (2000) ha planteado una lectura de lo femenino comparada con Edgar Allan Poe y Villiers de L'Isle-Adam, afirmando que “el caso más evidente de reelaboración es 'La resucitada' ”, que aúna dos motivos inmensamente popularizados por Poe: el de la mujer que sobrepasa el ámbito de la muerte y regresa, de un modo u otro, junto al hombre amado y el del entierro prematuro” (127).

Penas Varela (2004), por su parte, ha subrayado en los siguientes términos el simbolismo de “La resucitada” “en este relato alegórico sobre la vida y la muerte, doña Emilia, que ha ido graduando la presencia de lo extraordinario, llega a anular las suspicacias de la voz narradora para sumergirnos en un ámbito sobrenatural sin forzar las posibilidades”.

“La resucitada” es, sin duda, uno de sus cuentos con mejor trama fantástica. La primera escena, cuando se despierta la resucitada, es sumamente aterradora y descriptiva, dado que no solo se trata de un cuento fantástico, sino también psicológico:

Bien sabía que no estaba muerta; pero un velo de plomo, un candado de bronce la impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibían -como se percibe entre sueños- lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y le sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced (Pardo Bazán, 1990, III: 143).

Sin embargo, tal y como hemos expuesto, su vuelta al mundo y en particular a su hogar no es bien vista por su familia. Su condición de “alguien del otro mundo” activa el estado de alarma en sus hijos y su marido. La resucitada no logra restablecer el mundo doméstico anterior y decide volver a su tumba:

Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto; se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla de Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie... (Pardo Bazán, 1990, III: 145).

El tema de la muerte y el misterio llega a su momento de clímax en “La madrina” (1902), y es que el protagonista, don Beltrán, es acompañado por una madrina invisible que le protege de los peligros durante toda la vida. Penas Varela (2004) señala que “en “La madrina”, también lo sobrenatural irrumpe en lo cotidiano y su origen está en un poder superior, externo al hombre”. Baquero Goyanes (1949) afirma que “doña Emilia Pardo Bazán apenas cultivó el cuento fantástico.

“La madrina”, ambientado en tiempos de dueñas, escuderos e inquisidores, relata cómo al nacer un segundón, el padre, al verlo tan débil y pequeño, piensa que su madrina será la muerte” (256).

Don Beltrán es el segundo hijo de la familia. Nace muy débil y flaco, por lo que sus padres piensan que morirá muy pronto, así que no se preocupan ni por buscarle una madrina. El día del bautizo, invitan a la primera mujer que pasa por la calle para que sea la madrina del niño. Aparece una señora flaca y enlutada que acepta y acude al bautizo, pero desaparece después, sin dar ninguna señal, como si fuese un fantasma, lo cual remite a la dimensión de la hechicería. Así se da inicio al primero de los sucesos extraños de don Beltrán.

El segundón, por su parte, no muere; se hace fuerte y crece con el tiempo, pese a lo esperado por todos, salvándose de muchos trances mortales. A lo largo de su infancia y juventud le ocurrirán sucesos extraños y misteriosos que darán lugar a crecientes cuchicheos acerca de su condición embrujada. Sin embargo, el último caso testimonia su embrujamiento: don Beltrán se enamora desesperadamente de doña Estrella de Guevara, quien tiene prevista su boda con un Moncada, el duque de San Juan. Entonces tiene lugar la cruel muerte del señor, por parte de una fiera, durante una excursión con sus amigos en vísperas de la boda. Ello basta para convencer a todo el mundo y, sobre todo, al tribunal de que don Beltrán está hechizado y es condenado a prisión por ocasionar la muerte del señor Moncada.

Encarcelado, agotado y desesperado, don Beltrán llama a su madrina para pedirle ayuda para salir de la cárcel. La madrina acude a su petición, pero admitiendo que no puede darle la libertad, sino llevárselo consigo, lo que en la práctica significa la muerte. Don Beltrán se asusta y no acepta el trato. La madrina desaparece y este no vuelve a llamarla durante mucho tiempo. Después de cumplir muchos años encarcelado, don Beltrán envejece y enferma, y llama a su madrina, la cual acude a la invitación, después de lo cual Beltrán muere.

“La madrina” constituye un buen modelo de lo fantástico maravilloso. La existencia de lo sobrenatural queda patente a lo largo de la historia. Dicha madrina se identifica con la muerte, que no deja de acompañar a su ahijado, don Beltrán. En este cuento abundan las referencias sobrenaturales: el día del bautizo, ante la desaparición de la madrina “por arte de encantamiento”, los servidores, que son los primeros testigos de las rarezas del segundón, comentan que “no puede parar en bien caso que empieza en brujería” y “sólo ella podía haber dispuesto los sucesos del modo más favorable a su ahijado” (Pardo Bazán, 1990, III: 164). Y añaden que solo la brujería podría explicar los hechos ocurridos. La muerte de don Moncada por un toro en vísperas de la boda ha sido

el justificante más evidente sobre la condición embrujada de don Beltrán, porque se comenta que “el toro no era toro, sino un fantástico dragón que espiraba lumbre, y en el cuerpo del mísero duque las señales parecían, no de cornadas, sino de garras candentes” (164).

En la cárcel, don Beltrán llama a su madrina para pedirle ayuda. Esta aparece como “una mujer extraña, medio moza y medio vieja, por un lado engalanada; por otro, desnuda. Su cara se parecía a la de don Beltrán, como que era él mismo, «su muerte propia»” (165). Ofrece llevárselo consigo, pero él no lo acepta. Años después, don Beltrán llama por última vez a su madrina, doña Estrella de Guevara, que acude para llevarle a su último viaje.

Aunque carecemos de un ejemplo de lo maravilloso puro, nos hallamos ante un buen ejemplo de lo maravilloso exótico, una variedad de lo maravilloso puro: “«Dura Lex»”<sup>92</sup> (1910), que trata sobre una de las culturas más antiguas, distintas y reservadas del mundo, los inuit, más conocidos como *esquimales*, “los hombres quizá más antiguos de la tierra” (Pardo Bazán, 1990, III: 148). Su culturas y costumbres culinarias constituyen el telón de fondo de la narración. Al lector se le informa sobre las particularidades y la mentalidad de los inuit a propósito de la vida y la muerte, una cuestión que resulta harto extraña en culturas como la occidental.

Konega es el sabio jefe y el más viejo de una tribu esquimal que se dedica a la pesca, la caza y el comercio de cueros. Un día, el jefe enferma y toda la familia acude para ayudarlo. También intenta socorrerle como puede Igor, el narrador ruso que se encuentra allí para trabajar, regalándole los medicamentos que poseía y que al parecer sirven para su recuperación. Al cabo de mucho tiempo, Igor sabe de él: Konega vuelve a ponerse enfermo y esta vez su situación parece grave. Un día, al pasar por un iglú, el hogar de los inuit, encuentra a Konega abandonado allí a la muerte. Más tarde, Igor descubre que los esquimales preparan un lecho de muerte para sus pacientes y los dejan allí para despedirse del mundo tranquilamente y en paz.

En relación con esta narración, Baquero Goyanes (1949) considera que “ ‘«Dura Lex»’ no es propiamente un cuento, sino un cuadro descriptivo en que la Pardo Bazán recoge la bárbara costumbre existente entre los esquimales de abandonar a los ancianos enfermos en una cabaña, en la que mueren sin protestar” (664).

---

<sup>92</sup> Mantenemos la forma original del título entrecomillado de Emilia Pardo Bazán.

Retornando a uno de nuestros autores referentes, recordemos que Todorov define lo maravilloso-exótico como una variedad de lo maravilloso puro cuya definición parte de la suposición de que el lector implícito no tiene información básica del espacio donde transcurren los acontecimientos, por lo que no hay necesidad de causarle duda alguna. En el caso de “«Dura Lex»”, Pardo Bazán describe una cultura bastante lejana y exótica: la de los inuit. Lo extraño es que el lector se informa a través de un narrador ruso, motivo por el cual se consigue un doble exotismo. Tal y como hemos mencionado más arriba, se informa al lector sobre las costumbres, la gastronomía y la economía de los esquimales a través de los comentarios del narrador ruso. Lo más insólito y exótico es el concepto de la muerte para los esquimales: “Cuando se prolonga el padecimiento, el enfermo es abandonado dentro de una cabaña, cuya puerta se cierra. Ni él protesta, ni titubea la familia. El cariño es una cosa y esto es otra...” (Pardo Bazán, 1990, III: 150).

Por último, analizaremos ahora el único ejemplo de intriga que aparece en los cuentos aquí analizados: “El pajarraco” (1912), donde se narra una intriga amorosa urdida contra un donjuán llamado Laurencio Deza, famoso por sus conquistas en la ciudad. Los varones cuyas hijas o esposas han sido burladas están indignados. En aquel tiempo se trata de tres mujeres: Cecilia, la hija de un almacenista; Obdulia Encina, la esposa de un librero, y Rosa, esposa de un gallinero que no ha sido burlada aún.

El gallinero no suele estar presente por el trabajo y, en su ausencia, aumentan los cotilleos en torno a la conducta de su mujer y el descuido de este. Entretanto, Laurencio sigue manteniendo sus juegos amorosos con el fin de seducir a la gallinera y constantemente pasea por su ventana, la cual sigue sin abrir. Una noche Laurencio se dirige otra vez hacia el domicilio de Rosa. Una vez dentro, y apenas empieza a abrazarla, aparecen dos hombres escondidos que en seguida le atacan. Se pelean y le dan una bofetada a Laurencio.

Rosa se retira de la escena violenta y los tres varones vengadores ponen en marcha su plan: después de haberle golpeado, le desnudan, le untan de un líquido pegajoso y cubren su cuerpo de plumas conseguidas gracias al gallinero. Al final, lo sacan a la calle cubierto de plumas, humillado, sangrando y con signos de haber sido torturado. Tras quedarse libre, pero denigrado y golpeado, Laurencio logra llegar a la plaza como puede y pide auxilio a la gente que se congrega allí, riéndose a carcajadas y llamándole pajarraco. Entonces retorna a casa, donde se oculta durante un tiempo, enfermo y avergonzado. Para olvidarse de su última aventura, Laurencio decide abandonar la ciudad, pero su sombra de pajarraco le acompaña a todos los sitios, y, así, piensa en marcharse a

América o en suicidarse con objeto de borrar el recuerdo de aquella noche. Empero, no lo logra, intenta buscar un refugio y se casa.

Parece claro que “El pajarraco” (1912) de Pardo Bazán está inspirado en temas como el amor, el honor y la humillación pública tan propios de la literatura del Siglo de Oro. Así, por un lado, el protagonista, Laurencio Deza, recuerda al personaje mítico, don Juan, de Tirso de Molina (1579-1648), por su manera de burlarse de mujeres; por otro lado, respecto a la humillación pública y el castigo sociocultural por el tema del honor se podría vincular con Laurencia (*Fuenteovejuna*), de Lope de Vega (1562-1635).

A modo de conclusión de este apartado, Baquero Goyanes (1949) afirma lo siguiente: “he aquí un género muy característico del siglo XIX y que, sin embargo, en España no tuvo demasiados cultivadores; muy inferiores estos, desde luego, a los grandes creadores del género: Hoffmann, Chamisso, Nodier, Allan Pöe [sic], etc.” (235).

Respecto a la evolución y la percepción de la narrativa fantástica, Roas (2000) también defiende el mismo punto de vista, llegando a la conclusión de que este es un género importado de la literatura extranjera:

[L]a literatura fantástica española nace a partir de la popularización de la narrativa gótica inglesa y de la extensión del romanticismo [...] entre nuestras fronteras, y se desarrolla siguiendo las pautas marcadas por el género en Francia (730-731).

[L]o cierto es que muchos escritores españoles cultivaron la narrativa fantástica. Incluso, [...] algunos autores reconocidos fundamentalmente por su producción realista, como Galdós o Pardo Bazán, también publicaron relatos fantásticos, algunos de ellos de gran calidad. Aunque debemos reconocer que, salvo honrosas excepciones, no hubo entre los autores españoles del siglo XIX ninguno que podamos situar a la altura de los grandes maestros del género: no encontraremos entre sus filas ningún Hoffmann, Poe, Gautier, Merimée o Maupassant. Claro que esto no quiere decir [...] que no se escribieran buenas narraciones fantásticas, que, individualmente, podemos comparar con las de los maestros citados (735).

Es indiscutible que los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán son muy pocos respecto a su abundante colección cuentística, a pesar de ello son una muestra más del conocimiento literario de la autora y de su afán experimentador con géneros de todo tipo.

En la serie de *Cuentos trágicos* (1912) hemos abordado siete cuentos de la escritora gallega que se caracterizan por el elemento fantástico. Los hemos analizado según los planteamientos de

Tzvetan Todorov. Aunque son pocos ejemplos, hemos podido comprobar que los relatos mantienen un buen nivel de misterio y de lo relacionado con lo sobrenatural. Lo fantástico es aquí una mezcla de lo legendario y lo ficticio, tal como vemos en “El Pozo de la Vida” y “El tesoro de los Lagidas”. La muerte misteriosa es el tema común en estos cuentos fantásticos pardobazanianos y predomina un tono trágico respecto a lo que se teme a lo largo de los acontecimientos. A este respecto, Paredes Núñez (1983-84) afirma que “frecuentemente la autora utiliza lo fantástico, un tanto convencionalmente, para expresar un símbolo” (116). Y el tema de la muerte es lo que utiliza doña Emilia con más frecuencia en estos relatos.

Asimismo, lo sobrenatural y lo fantástico están ambientados tanto en espacios inspirados en leyendas como en aquellos tomados de la vida cotidiana. El exotismo exaltado es otro rasgo característico que contribuye a lo fantástico, habida cuenta de que los hechos narrados transcurren en países lejanos y exóticos. Hay cuentos, asimismo, que tienen un trasfondo gótico, lejano, y que están contruidos con un tono moderno y decimonónico. Aun con todo, la limitada producción de cuentos fantásticos por parte de Pardo Bazán hace muy difícil elaborar una clasificación y llegar a conclusiones más allá de lo mencionado. Sin embargo, los cuentos fantásticos de la escritora gallega logran relatar historias magistrales que se aproximan al realismo mágico.

Como ya dijimos anteriormente, los cuentos fantásticos de doña Emilia suelen fundamentarse más en lo romántico que en lo gótico. “Hijo del alma”, “La madrina” y “La resucitada” conservan un tono gótico por trazar las costumbres antiguas de los castillos y su mundo imponente y oscuro. Por el contrario, los demás cuentos fantásticos: “El Pozo de la Vida”, “El tesoro de los Lagidas”, “Recompensa” y “«Dura Lex»”, presentan cualidades románticas y exóticas. Como es sabido, el exotismo es un rasgo de la época romántica, algo que se deja ver en dichos cuentos como una señal, especialmente en la preferencia de nuestra autora hacia los países y culturas extranjeros. Por otro lado, no ha de olvidarse que lo romántico siempre estará presente en Pardo Bazán a pesar del naturalismo, cobrando además más fuerza precisamente en sus obras de entresiglos por el resurgir del romanticismo con el modernismo y el decadentismo.

#### 4. SOBRE EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *CUENTOS DRAMÁTICOS* (1901) Y *CUENTOS TRÁGICOS* (1912)

Dentro de la amplia y muy variada producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán, hemos ido analizando a lo largo de las páginas anteriores el tratamiento de la temática dramática y trágica en dos series que la autora publicó en su momento: *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912). El buen oficio y talento literario de Pardo Bazán queda patente en estos relatos que retratan la condición humana en un sentido emocional y psicológico a través de sus dramas y tragedias personales y también, en algunos casos, nacionales. Dada su extensión limitada, brevedad y concisión, “la concepción del cuento como novela reducida es más moderna, y nace como consecuencia de la floración de cuentos de signo naturalista en los últimos años del siglo XIX” (Baquero Goyanes, 1949: 22). Desde entonces, amén de las cuestiones ya tratadas sobre el corpus seleccionado, iniciamos otro análisis breve con el fin de descubrir la estrategia narrativa empleada por doña Emilia a propósito del narrador (heterodiegético u homodiegético), tiempo y espacio a partir de los planteamientos de Gerard Genette (1989).

Paredes Núñez (1979) refiere a este respecto la presencia del relator, cuya perspectiva y modalidad de narrar la historia sirve de puente entre el acontecimiento y el lector, y al mismo tiempo conduce el interés natural de los personajes hacia lo narrado, es decir, el corazón del cuento.

Esta presencia del relator atestigua el carácter oral del relato. Numerosos cuentos de Pardo Bazán presentan ese carácter oral de historia contada a un auditorio. En estos cuentos, que podemos llamar verdaderos o puros, doña Emilia utiliza diversos procedimientos: El autor relator [y] El autor transcriptor (1979: 341-343).

La construcción cuentística de la autora gallega podría descansar sobre una historia – verosímil y comprometida con la época y la sociedad– relatada por un narrador con el trasfondo de una conversación que mantiene con sus amigos. Tales conversaciones pueden ser muy variadas, entre ellas destacan confesiones y diálogos breves, tertulias de casino o sobremesa, paseos y excursiones, etc. Respecto al comienzo, se despunta la rapidez descriptiva de los hechos o *–in medias res–* de la historia. En cuanto al desenlace, se suele alcanzar una finalidad dramática, trágica, sorprendente y psicológica, etc.

Como se ha dicho anteriormente, la finalidad de este pequeño compendio es acercarse a la técnica narrativa empleada por Pardo Bazán en sus *Cuentos dramáticos* y *Cuentos trágicos*, fijándonos en primer lugar en la elección del narrador. En ambas series se hace notar el predominio

del empleo del narrador en tercera persona, es decir, la modalidad heterodiegética. De los sesenta y cuatro cuentos que contiene este corpus, en treinta y ocho relatos está empleado el narrador heterodiegético. Frente a ello, el narrador homodiegético se plasma en veintiséis cuentos, de los cuales seis cuentos son autodiegéticos y en veinte hablamos de narrador testigo.

Dadas las costumbres literarias, la utilización del narrador heterodiegético como preferencia guarda relación con la intencionalidad autoral de la objetividad consistente en no tomar parte en la diégesis, ya que el narrador se ubica fuera de los acontecimientos narrados y del mismo modo alcanzar la fiabilidad del lector. Pardo Bazán suele escoger, en muchas ocasiones, este tipo de narrador en la serie de *Cuentos dramáticos* (1901), de tal modo que en sus narraciones dirige con especial atención su crítica acerca de una realidad e injusticia social o de la violencia y crímenes cometidos contra la mujer. Pese a ello, abundan, como hemos visto, las historias altamente psicológicas narradas por una voz heterodiegética. Esta voz omnisciente cuenta con una introducción objetiva y a veces neutral a la que el lector, por los usos y costumbres sociales, ya está habituado, así como a las emociones provocadas por la condición humana. En este sentido, el narrador asume el papel de transmitir y reflejar un caso concreto al lector.

Lo tremendo de la situación de Gonzalo consistía en que, a pesar de la agitación y la emoción profundísima que el nacimiento de la niña le causaba, su desconfianza mortal y las apariencias de última hora no le permitían creer que fuese realmente su sangre. Le enloquecía la idea de paternidad representada por aquella niña; pero faltábale la fe, primera virtud del padre, base de su felicidad inmensa. El silencio de Casilda, el tiempo que iba transcurriendo sin nuevas de París, ayudaron al convencimiento amargo y vergonzoso de Gonzalo. Solo, dolorido, misántropo, fue dejando correr su edad viril entre desabridas diversiones y trasnochadas aventuras (“Vivo retrato”, II: 163).

Al contrario que estos casos, en la serie de *Cuentos trágicos* (1912) se emplea el narrador heterodiegético con el fin de situarse fuera de lo narrado, puesto que los acontecimientos suelen transcurrir en espacios lejanos o están contruidos con rasgos fantásticos, exóticos y cargados de suspense. Veamos entonces de qué manera está empleado el narrador heterodiegético en un cuento altamente fantástico:

Bien sabía que no estaba muerta; pero un velo de plomo, un candado de bronce la impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía [...] lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y le sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced (“La resucitada”, III: 143).

Como acabamos de señalar, en el corpus aquí analizado destaca la predominancia del narrador heterodiegético. Podríamos citar algunos: “Elección”, “La Paz”, “El guardapelo”, “La dentadura”, “El ahogado”, “Aventura”, “Durante el entreacto”, “El peligro del rostro”, “Dioses”, “El pajarraco”, etc.

En cuanto a la utilización del narrador homodiegético en el corpus abordado, este tipo de narrador se sitúa dentro de la diégesis de dos formas: a) el narrador autodiegético, que cuenta su propia historia; b) el narrador testigo, que cuenta o transmite una historia que ha visto u oído. Se observa, pues, la escasa presencia del narrador autodiegético que contiene el corpus, habida cuenta de que en los *Cuentos dramáticos* se ofrecen sumamente cinco cuentos contruidos en primera persona (“Fuego a bordo”, “La ventana cerrada”, “Infidelidad”, “El décimo” y “Sustitución”); frente a ello, en los *Cuentos trágicos* hay un único ejemplo (“La cana”). Estos relatos narrados en primera persona suelen conllevar un enfoque psicológico, ya que en muchas ocasiones se tratan de una confesión, un recuerdo que deja huellas o más bien un error irreversible. Veamos los siguientes ejemplos:

-Aquí, donde me ves, he cometido una infidelidad crudelísima, y si hoy soy tan firme y perseverante en mis afectos, es precisamente porque me aleccionaron las tristes consecuencias de aquel capricho. [...] A pesar del tiempo transcurrido, aún me persiguen los recuerdos de mi maldad... Los años nos hacen más blandos de corazón. La juventud ve delante de sí tantas esperanzas, que no quiere mirar al dolor ni apiadarse del daño que aturdidamente ocasiona... Mi error no tuvo disculpa, ni siquiera la del buen gusto (“Infidelidad”, II: 146-147).

No hay nadie que no se haya visto en el caso de tener que dar, con suma precaución y en la forma que menos duela, una mala noticia. A mí me encomendaron por primera vez esta desagradable tarea cuando falleció repentinamente la viuda de Lasmarcas, única hermana de don Ambrosio Corchado (“Sustitución”, II: 173).

Mi tía Elodia me había escrito cariñosamente: «Vente a pasar la Navidad conmigo. Te daré golosinas de las que te gustan». Y obteniendo de mi padre el permiso, y algo más importante aún, el dinero para el corto viaje, me trasladé a Estela, por la diligencia, y, a boca de noche, me apeaba en la plazoleta rodeada de vetustos edificios, donde abre su irregular puerta cochera el parador (“La cana”, III: 124).

Aparte del narrador heterodiegético, la presencia del narrador testigo es la más habitual y frecuente en la producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán, acompañada de diálogos, conversaciones, tertulias, etc. De hecho, el narrador suele tener a su disposición unos oyentes a los que dirige su relato enmarcado, o más bien se pone a relatar su historia al lector de forma directa. En algunas ocasiones este narrador testigo puede encontrarse alejado de los acontecimientos y otras veces puede estar situado en el corazón de la narración, encargado de la observación, sin

intervención o interviniendo solo en parte, dependiendo de la situación en la que se halle. En aquellos cuentos narrados por un narrador testigo puede iniciarse en estilo directo a través de diálogos o dando una noticia, rumores o habladurías que constituyen el núcleo de la historia; y, por último, en algunas ocasiones en estilo indirecto libre.

Voy a escribir una historieta de amores. [...] Mi cuento demostrará por millonésima vez, que el dominio del amor se extiende a todas las criaturas y que, según a porfía repiten poetas y autores dramáticos, no hay para el amor desigualdades sociales. Llamábase mi heroína *Muff*, que en alemán quiere decir «manguito», y le pusieron tal nombre porque, en efecto, el fino pelaje que la revestía daba a su diminuto corpezuelo cierta semejanza con un manguito de rica piel gris (“Ley natural”, II: 154-155).

Hacía tiempo -muchos meses- que no le veía yo por ninguna parte: ni en la calle, ni en el Casino de la Amistad, ni en la Pecera, ni siquiera en la barriada nueva que se está construyendo. [...] Extrañando tan largo eclipse, temiendo que Santos Bueno estuviese enfermo de cuidado, resolví buscarle en su casa, donde le encontré entregado a sus habituales tareas, apacible y afable como de costumbre (“Santos Bueno”, II: 171).

Tarfe me refirió, al salir de la Filarmónica y emprender un paseo a pie en dirección al Hipódromo, hacia la vivienda del doctor [...]. Una tarde muy larga, muy neblirrosada, de fin de primavera, me anunció algo «rarísimo». La expresión de cortés incredulidad de mi cara debió de picarle, porque exclamó, después de respirar gozosamente el aire embalsamado por la florescencia de las acacias:

-Estoy por no contárselo a usted. Insistí, ya algo intrigado, y Tarfe, que rabiaba por colocar su historia, deteniéndose de trecho en trecho (costumbre de los que hablan apasionadamente), me enteró del caso (“Hijo del alma”, III: 176).

Podríamos enumerar algunos cuentos contruidos con un narrador testigo: “En tranvía”, “Adriana”, “Vitorio”, “Semilla heroica”, “El oficio de difuntos”, “La mosca verde”, “Nube de paso”, “La leyenda de la torre”.

El tratamiento del tiempo es otra cuestión que merece la pena destacar en el corpus analizado. Ahora bien, cada cuento muestra particularidades propias con modificaciones muy variadas respecto a su extensión. El empleo del tiempo de la historia puede presentar una pluralidad diversa: desde un día o menos hasta una mañana o una tarde, o varias horas, meses y en algunos casos años e incluso una vida entera. Así, por ejemplo, en los cuentos criminales y de suspense el tiempo de la historia o los acontecimientos referidos ocupa menos tiempo de lo habitual en la cuentística pardobazaniana. Del mismo modo, no faltan indicaciones temporales relativas a las estaciones (primavera, verano, otoño e invierno), cuya finalidad no es concretar el tiempo de la historia, sino más bien poner énfasis en la narración y localizar el momento y los hechos

circunstanciales. Existen igualmente casos de temporalidad desconocida que no nos permite comprobar el tiempo transcurrido.

Aparte de las secuencias lineales, en la construcción de los cuentos de Pardo Bazán son frecuentes las discordancias con el tiempo de la historia, que pueden alterar el orden temporal del discurso para contar un hecho pasado o referirse a un acontecimiento futuro. Dichas discordancias o rupturas temporales son anacronías, cuya estructura está formada por la analepsis —una retrospección referida al pasado— y la prolepsis —que corresponde a una proyección aludida al futuro.

La utilización de técnicas muy variadas en el tratamiento del tiempo en un género literario tan breve, tenaz y sugerente como el cuento muestran el gran dominio cuentístico de nuestra autora. En muchos casos Pardo Bazán construye cuentos analépticos mediante un recuerdo o una anécdota cuya finalidad es precisar los detalles y aportar información acerca de la acción referida y los personajes. La técnica narrativa más habitual en nuestro corpus es la analepsis, sobre todo en la serie de *Cuentos dramáticos*, en los que se corrobora la predominancia de los relatos analépticos con un orden lineal. En cuanto a los *Cuentos trágicos*, los cuentos policíacos corresponden a la analepsis, dada la naturaleza de la criminalística, que requiere un salto hacia el pasado para figurarse el acto criminal. Así, por ejemplo, en “Justiciero”, recogido en *Cuentos dramáticos*, se puede ver un claro paso al pasado que produce una anacronía perfecta en el tiempo de la historia:

El muchacho se sentó a la mesa frente a su padre. [...] El padre picando una tagarnina con la uña de luto, dejaba al rapaz reparar sus fuerzas. Que comiese..., que comiese... Ya llegaría la hora de las preguntas.

No tenía otro hijo varón; una hija ya talluda se había casado allá en Meirelle, ¡lejos! Este chico, Leandro, endeble nació y endeble se crió. Al cabo, fruto de una madre tísica. Para proporcionarles bienestar a la madre y al hijo, el *Verdello* trajinaba día y noche por anchas carreteras y senderos impracticables, ejercitando con ardor su tráfico de arriería ... (“Justiciero”, II: 113).

Este salto hacia el pasado sirve para distinguir a los personajes y acentuar los motivos del acto violento que tendrá lugar al final de la narración por parte del padre. La intensificación de la figura paterna a través de la analepsis demuestra que el *Verdello* vive por y para su honra y no perdona a un hijo que es ladrón. Otro ejemplo que merece la pena mencionar es “Juan Trigo”, en el que el protagonista huérfano vuelve al hogar donde le ampararon. Pardo Bazán lleva a su personaje hacia su infancia para alcanzar el momento más dramático de la acción, cuando este se pone a reflexionar sobre su vida entera, que pasa frente a sus ojos.

Vieron los segadores y segadoras a la criatura dormida en su santa inocencia, y la recogieron con ternura, bromeando entre sí, poniendo al nene el nombre de «Juan Trigo» y asegurándole una suerte loca, como de quien empieza su vida entre la misma abundancia.

Juan calló. La amargura se desbordaba en su alma. Pensaba que podría haber sido el prohijado de aquella aldeana, vivir con ella, ayudarla a segar la mies, no conocer otros afanes ni otros deseos. Dejándose caer al suelo, en el mismo sitio donde le habían encontrado pegó la faz a la tierra, y sus lágrimas la empaparon lentamente (“Juan Trigo”, II: 197-199).

Respecto a los *Cuentos trágicos* y, sobre todo, los cuentos policíacos, la utilización de la analepsis como técnica narrativa es una obligación para descifrar el enigma del crimen. En “Nube de paso”, el narrador se refiere a un hecho criminal ocurrido trece años antes, pero que sigue siendo un misterio. En otro cuento policíaco, “La cana”, el narrador, acusado de cometer un asesinato, se ve obligado a recordar la noche anterior para justificar su inocencia. En este caso el inocente protagonista consigue figurar los detalles de la noche anterior a través de un *flashback* corto e instantáneo y afirma lo siguiente: “Ahora todo es claro: lo veo como si estuviese sucediendo delante de mí” (“La cana”, III: 128). Frente a ello, llega a distinguirse la función de la prolepsis en los cuentos de suspense de Pardo Bazán con el fin de provocar el interés del lector. Huelga mencionar la dificultad del empleo de la prolepsis o anticipación de los hechos que consiste en un salto hacia el futuro, dadas las limitaciones del cuento como género. Empero, nuestra autora lo consigue a través de recursos muy variados entre los cuales se observan presagios, premoniciones, accidentes, cualquier tipo de peligros y amenazas que son, en realidad, el motor de la acción suspensa. Esta prospección breve y eficaz contribuye a intensificar el suspense en la historia, sea por medio de una premonición planteada por un adivino, sea por la anticipación o mención de un peligro factible. La frase inicial que citamos de “El aljófaro” es un buen botón de muestra de la prolepsis que produce una anacronía en el tiempo de la historia que remite a un hecho pasado.

Los devotos de la Virgen de la Mimbralera, en Villafán, no olvidarán nunca el día señalado en que la vieron por última vez adornada con sus joyas y su mejor manto y vestido, y con la hermosa cabeza sobre los hombros, ni la furia que les acometió, al enterarse del sacrílego robo y la profanación horrible de la degolladura (“El aljófaro”, III: 120).

La prolepsis que tiene lugar en “La tigresa” consiste en un pronóstico que le anticipa una muerte trágica y brutal al protagonista. Del mismo modo el cuento se inicia con tal predicción:

El joven príncipe indiano Yudistira, famoso ya por alentado y justo, alegría de sus súbditos y terror de los enemigos de Pandjala, tenía momentos de tristeza honda, por recelar que su fin estaba próximo y que moriría de muerte violenta. Un genio, en un sueño, se lo había pronosticado, y Yudistira [...] ocultaba en el pecho la roezón de la inquietud, y cada día, al despertar, se preguntaba si aquél sería el postrero (“La tigresa”, III: 137).

En cambio, en “La pasarela” se menciona un accidente previsible a través de una breve prolepsis que prevé un acontecimiento trágico que tendrá lugar casi segundos después. El protagonismo se da, en primer lugar, al accidente que causa un estado de *shock* y profunda tristeza:

Si se cae alguien a esa rinconada, queda debajo del barco, y no hay modo de intentar el salvamento, porque falta materialmente sitio para revolverse. [...] Y aún no habían tenido tiempo de comunicarse la impresión, cuando, ¡plaf! Fue el siniestro ruido sordo, fue la visión fugacísima, imprecisa de la desaparición de la mujer; fue la «pasarela» vacía y el chillido estridente de las compañeras, ya en salvo en el muelle... (“La pasarela”, III: 189).

La prolepsis es un recurso narrativo –poco habitual en la cuentística pardobazaliana– que aparece en los cuentos de suspense en la serie de *Cuentos trágicos*. De hecho, ambas técnicas, la analepsis y la prolepsis, se emplean perfectamente por la autora con distintos fines que contribuyen a la condición dramática y trágica de los cuentos de nuestro corpus.

Por lo que respecta al espacio narrativo, en el corpus abordado nos centraremos en dos ambientes en los que tiene lugar la acción dramática y trágica, que suele corresponder principalmente a lo urbano y a lo rural. En resumidas cuentas, del corpus de sesenta y cuatro cuentos, la mayoría de estos —una cifra de cuarenta relatos— están ambientados en ciudades y el resto —una suma de veintidós— transcurren en ambientes rurales. Y en esta composición disponemos de dos cuentos —“El vino del mar” (1900) y “Fuego a bordo” (1885)— cuyo espacio es el mar. Recordemos, pues, siguiendo a González López (1944), que “la ausencia del mar en la novela gallega de Pardo Bazán hace que su obra sea incompleta desde el punto de vista de la vida regional” (151).

Siguiendo esta caracterización del espacio, llegamos a las siguientes conclusiones. Como se ha dicho arriba, predomina el conjunto de los ambientes urbanos en el corpus, principalmente a través de las descripciones físicas y la intervención de personajes educados y acomodados. La autora prefiere no precisar las ciudades, sino más bien fijarse en el tratamiento de los dramas y las tragedias humanas que forman el núcleo de sus cuentos. En cuanto a los lugares concretos y localizados, encontramos las ciudades más habituales en la producción cuentística de doña Emilia, entre las cuales destacan Madrid, Orense, La Coruña, Santiago de Compostela y Marineda.

En relación con la utilización de lo rural como espacio narrativo en el corpus, contamos con veintidós cuentos, en seis de los cuales no se especifica el lugar. Tal y como pasa con los entornos urbanos, la ambigüedad espacial acerca de lo rural se percibe de manera indirecta a partir de características propias rurales como la forma de hablar, los gestos y aspectos de los personajes, y

también los asuntos personales de los aldeanos. Del mismo modo, en los cuentos ambientados en la Galicia rural no se concretan las ciudades y solamente se precisan dos pueblos de Madrid y Bilbao como espacio rural.

Otra característica que presenta nuestro corpus a propósito del conjunto escogido espacial es su variedad y amplitud geográfica. Ahora bien, la serie de *Cuentos dramáticos* no ofrece una diversidad apreciable, dado que se limita a asuntos nacionales y, como consecuencia de ello, los espacios resultan habituales. Frente a ello, la colección de *Cuentos trágicos* se distingue por su variado espacio, retratándose las tierras y culturas lejanas con un fondo exótico cargado de elementos estéticos propiamente románticos. Consideramos, pues, el hecho de que diez de veintisiete cuentos transcurren en el extranjero, en países como Francia, Grecia, Turquía, Egipto, Arabia Saudita e India, lo cual muestra el conocimiento profundo de Pardo Bazán y su interés hacia lo foráneo. Ha de tenerse en cuenta también que la autora escribió cuentos referidos a los latinoamericanos y los esquimales, aunque no llegue a precisar el lugar exacto. Veamos unos ejemplos sobre esta variedad espacial. Si bien no se acota el lugar en “El Pozo de la Vida”, la advertencia previa ofrecida por la autora sobre la batalla del Camello en el año 656 d. C., un acontecimiento histórico decisivo para los árabes y musulmanes, nos permite localizar el espacio del relato en un desierto cercano a la ciudad de La Meca:

Los devotos de Alí, yerno y continuador de la obra religiosa y política de Mohamed, profesan respeto especial a este pozo; dicen que en él apagó su sed el generoso y desventurado príncipe, en el día de su decisiva victoria contra las huestes de su jurada enemiga Aixa o Aja, viuda del Profeta. Como no ignoran los fieles creyentes, en esta batalla cayó del camello que montaba la profetisa, y fue respetada y perdonada por Alí, que la mandó conducir a La Meca otra vez. Aseguran que de tal episodio histórico procede la discusión sobre las cualidades del agua del Pozo de la Vida (“El Pozo de la Vida”, III: 115).

Otro cuento basado e inspirado en la historia es “El tesoro de los Lagidas” (1907), cuyo espacio se aclara de forma indirecta cuando la autora propone construir el fondo histórico y legendario de la muerte de Cleopatra y el fin de la dinastía de los Lagidas:

El esclavo nubiano, portador de la lámpara de arcilla, la colocó cuidadosamente sobre la estela de ónix, y el reflejo de la luz proyectó en las paredes de la cámara sepulcral, decoradas con pinturas prolijas y jeroglíficos misteriosos, las altas sombras de la reina, del gran sacerdote y del mismo fornido esclavo. [...] Entrando en el recinto que cerraba la puerta, Elao prendió con la lámpara que había traído las mechas de otras preparadas ya, y la reina y el sacerdote penetraron también en la primera cámara del tesoro. Detuviéronse en el umbral a contemplar tanta magnificencia, mientras el esclavo iluminaba el segundo recinto. [...] Desde hacía trescientos años, los reyes Lagidas reunían, ocultándolas en las

profundidades del sepulcro que los aguardaba, las joyas más raras y de más exquisita labor. (“El tesoro de los Lagidas”, III: 145-146).

Pardo Bazán describe los esquimales en “«Dura Lex»” como “los hombres quizá más antiguos de la tierra; apegadísimos a sus ritos y costumbres, miserables hasta lo increíble, alegres como niños y próximos a desaparecer como las especies animales que acosan” (III: 148). Respecto de la ubicación, la autora afirma lo siguiente: “y es porque el animalito se acaba; pero tú deja pasar un siglo, y verás que una piel de esquimal es más rara que la del armiño, desde el mar de Baffin a las costas islandesas” (III: 148). Igualmente, añade más información sobre la cultura esquimal y sus gentes:

En la ranchería de los Inuitos, donde adquirimos muchos lotes de pieles magníficas, conocí a un viejo, llamado Konega, que dirigía las ventas, por ser el mejor cazador y pescador de la tribu. Esta especie de patriarca, venerado en la tribu como si fuese adivino o mágico, ejercía verdadero mando entre una gente que no tiene forma de gobierno alguna (“«Dura Lex»”, III: 149).

Como se ha mencionado, al escoger estos paisajes y tierras que dibujan lo extranjero y lo desconocido, Pardo Bazán propone llevar el interés del lector hacia otros mundos, ampliando así su punto de vista a través de aportes socioculturales y geográficos. Al fin y al cabo, la estética de un autor queda reflejada en su capacidad de elegir y en la modalidad de desarrollo de la historia dentro de las pautas narrativas fundamentales. Sin lugar a dudas, doña Emilia Pardo Bazán sabe perfectamente emplear la forma más adecuada en sus narraciones según la finalidad que persigue en cada cuento, alternando las técnicas narratológicas que hemos señalado brevemente a lo largo de estas páginas.

## 5. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar con la realización de la presente investigación, la producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán destaca especialmente en el conjunto de su obra narrativa, no solo por la cantidad tan elevada de cuentos—en torno a seiscientos, si bien hoy por hoy carecemos de cifras definitivas—, sino especialmente por la extraordinaria calidad literaria y por la variedad de temas abordados en sus narraciones. La autora gallega contribuyó de manera persistente al género cuentístico a lo largo de su vida profesional desde la publicación de su primer cuento, “Un matrimonio en el siglo XIX” (1866), hasta la aparición del que fue posiblemente su último cuento, “El árbol rosa” (1921), año de su fallecimiento. Un siglo después de la muerte de Pardo Bazán, su dilatada y exquisita producción cuentística sigue constituyendo un conjunto atractivo y de resultados prometedores respecto a múltiples estudios futuros. Así pues, huelga decir la dificultad de abarcar el corpus entero y analizar todos los aspectos en un único trabajo. Como se comentó al comienzo de este estudio, las páginas del escrito se han dedicado específicamente al análisis de dos series recopiladas y publicadas por doña Emilia, *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), que suman una cifra de sesenta y cuatro cuentos en total.

Como se ha indicado en la Introducción, nuestro análisis ha pretendido basarse sobre la búsqueda de las modalidades dramáticas y trágicas empleadas en estas narraciones. En relación con el corpus analizado, tal y como se perciben en los títulos de ambas series, Pardo Bazán procura enfatizar la temática dramática y trágica en sus cuentos. Al analizar estos relatos, despunta el drama del ser humano, su debilidad y la inevitabilidad de la muerte como el motivo central ante determinadas situaciones incógnitas e inesperadas. Las historias brindan recursos extraordinarios que servirán para la comprensión de la conducta individual ante un estado de peligro o fuerza mayor en el contexto histórico y social del siglo XIX y su sometimiento a situaciones dramáticas y trágicas con las que se alcanza un impulso altamente psicológico y emotivo, subrayando de este modo la fragilidad emocional del ser humano. Especialmente relevante es la construcción del drama y de la tragedia en el género cuentístico, en unas páginas en que se elide toda intencionalidad didáctica, moralizante, ideológica o propagandística; al contrario, se remarca la condición humana.

En cuanto a la inmensa producción cuentística de Emilia Pardo Bazán, recordemos que resulta una ardua tarea especificar etapas estéticas y técnicas, al contrario que sus novelas, si reparamos en la particularidad del género, tanto en su brevedad como su autonomía y el extenso corpus que se ofrece. Sin embargo, aunque en los cuentos de Pardo Bazán no se puede hacer una periodización, estas dos series, *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912), pertenecen a

otra etapa de la escritora, dado que ambas están situadas en el periodo de entresiglos, con la influencia del modernismo e incluso del decadentismo. Al tener en cuenta la fecha de publicación de estas recopilaciones, los primeros cuentos son de 1890, a excepción de “Fuego a bordo” (1885), y los segundos, con la salvedad de “«Santiago el Mudo»” (1893), son todos del siglo XX. La aparición de este tipo de cuentos altamente psicológicos coincide con una etapa decisiva en la narrativa de Pardo Bazán, que inició la búsqueda de nuevas tendencias a partir de 1890, cuando la autora describió el naturalismo francés como un ciclo cerrado. Cabe destacar igualmente su conocimiento del realismo ruso, centrado en el análisis del alma humana y la interioridad del personaje a través de novelistas rusos como Dostoyevski y Tolstói, y del psicologismo francés (Bourget) interesado en la condición religiosa y moral de las personas. “Su realismo se ha liberado en gran parte de las pasadas influencias naturalistas [y] en los años 91-92 ha hecho el balance del Naturalismo” (Clémessy, 2003: 45). También “en la década de los noventa la influencia fundamental será de un lado el realismo espiritualista de Tolstoy y, de otro, el psicologismo de Paul Bourget” (Sotelo Vázquez, 2002: 423). Todo ello careció de un impacto inmediato: la estética de la autora continuó evolucionando con adaptaciones de nuevas tendencias literarias a lo largo de los años.

En cuanto a su cuentística, este nuevo giro empezó a percibirse en sus publicaciones posteriores a 1890. De hecho, el conjunto de *Cuentos dramáticos* (1901) ofrece una buena parte de cuentos con un marcado acento psicológico. Aunque en algunos casos no se observa una condición psicológica pura y auténtica, la estética pardobazanianiana finisecular muestra una característica más emotiva, dramática y cargada de patetismo. Se halla un interés en ella por descubrir y relatar de modo impulsivo y natural los conflictos sentimentales del ser humano, el mundo interior de sus personajes y las peculiaridades del alma humana y su dimensión sentimental. Habida cuenta de que los cuentos corresponden al *fin de siècle*, cuando decae el naturalismo y triunfa la narración psicológica, también podría encuadrarse la serie de *Cuentos trágicos* (1912) dentro del canon psicológico. Empero, su particularidad temática exigió un estudio propio por parte de la autora. La inspiración de nuestra escritora en los novelistas rusos la llevó a examinar las miserias del alma humana y su vulnerabilidad psíquica, mientras la misma inspiración en los escritores anglosajones la condujo a probar suerte con la novela policiaca, con la que llegó a engendrar episodios horrorosos, ansiosos y estremeedores desde el punto de vista psicológico. Siguiendo esta línea, Alfonso Rey (1977) y Juan Paredes Núñez (1990) apuntan lo siguiente sobre el cuento psicológico de la autora:

Privando a los términos de un sentido estrechamente literal, podríamos decir que sus relatos oscilan entre dos extremos bien delimitados: el cuento de acción y el cuento psicológico. El primero se centra en la narración de ciertos sucesos, el segundo en la exposición determinadas vivencias (Rey, 1977: 19).

El cuento de acción descuida intencionadamente la interioridad de los personajes, para centrar todo su interés en los sucesos y aventuras en que intervienen y las consecuencias que desencadenan. Muchos de ellos, como los religiosos, patrióticos y sociales, tienen de manera más o menos explícita una intención que, de algún modo, podemos calificar de didáctica, por el sentido filosófico o moral que pretenden comunicar y el decidido propósito, a veces tangiblemente manifiesto, de demostrar una tesis. [...] Existen otros que, aunque siguen manteniendo el predominio de la acción sobre la introspección psicológica, ya no tienen ninguna intención didáctica o moralizadora [...]. Son la mayoría de los incluidos en las series Cuentos trágicos y Cuentos dramáticos, aunque hay otros muchos repartidos en otras colecciones. Estos cuentos suponen en cierto sentido un paso menos alejado del cuento psicológico (Paredes Núñez, 1990: 31).

A propósito de lo anteriormente expuesto, hemos llegado a las siguientes conclusiones. En lo que respecta al corpus de la colección de *Cuentos dramáticos* (1901), que engloba treinta y siete cuentos, hemos podido comprobar cómo la índole dramática frecuentemente gira en torno a ciertos asuntos sociales como la cuestión femenina, la función del núcleo familiar, la problemática de la pareja contemporánea y los hijos, temas todos ellos que tanto concitaron la atención de nuestra autora. La profundidad y la objetividad de aquellos relatos que hemos analizado bajo el nombre de “Una aproximación a la familia española decimonónica” dedicados a la temática doméstica y familiar exponen desde diferentes ángulos una imagen de la familia española del siglo XIX que refleja otra realidad junto a su observación crítica social indirecta: la forma de sentir de los personajes. Este panorama revela una imagen de insatisfacción, dolor y ruptura en el ámbito familiar, pues, al contrario de lo que se espera, no existe una unidad y apoyo entre los miembros que forman parte del núcleo doméstico, es decir, los héroes se encuentran solos y desamparados en su propia lucha existencial. Ello indica el buen oficio de Pardo Bazán, quien construye el dramatismo psicológico de la narración sobre un único personaje, puesto que el protagonismo pertenece en exclusiva a una madre, un padre, un niño o un esposo, sin que aparezca otra persona compartiendo el papel principal. Así pues, se enfatiza la perspectiva del héroe que retrata la faceta de la familia, sin conocimientos de la opinión del otro (aunque comparten el mismo entorno doméstico). Por una parte, estos cuentos dramáticos son personales y, por otra, familiares, habida cuenta de que, pese al lazo de parentesco entre los miembros de la familia, no se conserva esa relación sentimental, afectuosa y sincera.

Como es bien sabido, los asuntos sociales, históricos y culturales son preocupaciones que constituyen el núcleo de la narrativa de Pardo Bazán. Sin embargo, este interés de la autora empezó

a sufrir modificaciones estéticas de entresiglos, excluyendo su óptica crítica e incorporando la tonalidad psicológica y humana. Así, como demuestra el presente trabajo en “La historia decimonónica como trasfondo dramático”, la diversidad temática que se observa en *Cuentos dramáticos* (1901) ofrece también un conjunto, aunque sea escaso, de episodios inspirados en los acontecimientos históricos que marcaron la vida social y política de España. La guerra y sus secuelas de destrucción política, social y psicológica conforman el motivo central en los cuentos para la descripción del drama humano y las tragedias, con especial atención a las guerras carlistas y coloniales. De acuerdo con lo mencionado con anterioridad, aunque la autora gallega construye estos relatos basándose en una realidad histórica, deja patente su intencionalidad por dotar sus narraciones con rasgos psicológicos motivados por la atmósfera bélica, como por ejemplo el miedo a la guerra y la muerte. Así las cosas, se retrata por un lado la psicología social y por otro la individual en dichos cuentos analizados.

En cuanto al capítulo titulado “El cuento psicológico finisecular”, se desvela la matriz del cuento psicológico de Pardo Bazán que descansa sobre la evolución y la metamorfosis de la interioridad del personaje. Los cuentos analizados aquí justifican el mencionado cambio en la estética de nuestra autora y su genio artístico, que consigue adaptar el análisis psicológico en un género como el cuento, tan sugerente y complicado. Estos cuentos se alzan sobre el drama humano, así que resulta inevitable colegir que incluyen una parte psicológica y de profunda tristeza existencial. Dado que el protagonismo se da a los sentimientos y los héroes no aparecen criticados por su manera de experimentar su mundo sentimental, este conjunto de relatos representan la pura calidad psicológica en la serie *Cuentos dramáticos*. Asimismo, el desenlace cae a un segundo plano, ya que no hay aquí una clara intencionalidad ni didáctica ni objetiva, y sobresale la intensidad sentimental, acentuando más bien la perspectiva del héroe y su evolución psicológica a lo largo de una narración que explora el porqué y el cómo se sienten los protagonistas. Los episodios más subjetivos pretenden enfatizar el complejo mundo interior del ser humano y su ignorancia ante acontecimientos vitales, conflictos, luchas o situaciones en que el alma sufre y la razón deja de operar.

Tales cuentos son entonces las representaciones diversas del psicologismo pardobazaniano. Aunque en el fondo de algunas narraciones se concretan ciertos asuntos sociales e históricos, está bien subrayada en ellas la tonalidad dramática que acentúa el individualismo. Realizado el recorrido, se ofrece una perspectiva amplia desde diversos aspectos (relaciones familia-individuo, relaciones individuo-sociedad y conflictos dentro del propio individuo) para la comprensión de los *Cuentos dramáticos*. Analizando el capítulo dedicado a la familia española decimonónica,

esperamos haber contribuido a responder a la escasez de los estudios en este campo, puesto que la imagen de la familia española en los cuentos de Pardo Bazán guarda una potencia profunda y abre futuras líneas de investigación de gran interés académico. Del mismo modo, otro capítulo, “El cuento psicológico finisecular”, ha coadyuvado al campo de estudio psicológico en los cuentos de Pardo Bazán, teniendo en cuenta el déficit de bibliografía existente en la actualidad. En lo concerniente al capítulo dedicado a los cuentos basados en los acontecimientos históricos de la época, aportamos nuevos datos, sobre todo, el punto de partida psicológico que ofrecemos para el análisis de estados anímicos de los personajes.

La colección de *Cuentos trágicos* (1912) contiene un total de veintisiete cuentos, de los cuales se despunta la temática trágica, cuyos desenlaces suelen bautizarse como muertes inesperadas, trágicas y brutales. El término *trágico* se emplea como sinónimo de *muerte* en esta serie de cuentos, lo que da como resultado tres capítulos: “Cuentos criminales y policiacos”, “Cuentos de suspense” y “Cuentos fantásticos”.

El hecho de que Pardo Bazán fuera una autora de talla universal y conocedora de literaturas extranjeras y autores contemporáneos es una muestra más de su genio artístico. Pardo Bazán logró evolucionar y transformar su estilo literario según las nuevas tendencias literarias, como la narrativa policiaca y criminal, de la que produjo un número reducido pero relevante de cuentos. A partir de las narraciones detectivescas de Edgar Allan Poe (1809-1849) y Arthur Conan Doyle (1859-1930), la aparición de la novela policiaca anglosajona y su expansión hacia otras literaturas nacionales halló respuesta en nuestra autora, quien en un principio fue una lectora y crítica de tal moda y, posteriormente, empezó a escribir sus propios cuentos, que se distinguieron de la tradición clásica inglesa. Tal y como hemos analizado en el capítulo titulado “Cuentos criminales y policiacos”, la cuentística policiaca de doña Emilia Pardo Bazán conlleva ciertas ambigüedades y particularidades. A lo largo de este capítulo nos hemos fijado en la parte psicológica del crimen y criminal que construye la estructura cuentística policiaca de la escritora junto con el misterio y el crimen mismo. Los estudios anteriores nos han servido como punto de partida para desarrollar nuestra investigación hacia la búsqueda de nuevas modalidades trágicas en las que el primer lugar lo ocupan el misterio y el miedo, junto con el asesinato. Por otro lado, concluimos que doña Emilia no atribuye tanta relevancia al detective ni al criminal; más bien, su mayor preocupación estriba en la psicología del crimen, y las preguntas “¿quién lo cometió?” (autor y cómplice) o “¿quién lo descubrió?” (detective/policía) se convierten en “¿por qué lo cometió?” y “¿cómo lo perpetró?”. Así las cosas, aquí se ofrece una perspectiva más amplia y pormenorizada acerca de los cuentos policiacos y criminales de Pardo Bazán. Y entre los aportes más interesantes se presentan los

componentes de la cuentística criminal de Pardo Bazán, como por ejemplo la víctima, la justicia, las escenas del crimen y la acción criminal.

Siguiendo esta línea de cuentos que giran en torno a la muerte y el misterio, resulta interesante la incorporación de los rasgos fantásticos en la recopilación de *Cuentos trágicos* (1912). Recordemos la cita de Baquero Goyanes (1949): “doña Emilia Pardo Bazán apenas cultivó el cuento fantástico” (256). Efectivamente, el análisis de “Cuentos fantásticos” en nuestro corpus ocupa un lugar menor. Si bien a lo largo de la presente investigación hemos comprobado que nuestra autora emplea diversas técnicas a la hora de construir sus narraciones, asimismo, en el caso del cuento fantástico, el centro de atención recae sobre la curiosidad y el misterio. Sin embargo, no faltan otras características como la muerte misteriosa o lo sobrenatural. A través del análisis de estos cuentos de índole fantástica que están recogidos en *Cuentos trágicos* hemos contribuido a dicha temática, que apenas tiene reconocimiento en toda la cuentística pardobazanianiana.

Respecto al capítulo “Cuentos de suspense”, concluimos que Pardo Bazán mantiene su estética psicológica en sus narraciones, poniendo el foco sobre determinadas emociones humanas como el miedo a la muerte o el nerviosismo por el desconocimiento ante un acontecimiento inesperado para enfatizar la vulnerabilidad emocional del ser humano. Teniendo en cuenta la aparición del suspense que da una nueva interpretación del miedo en la literatura canónica a partir del siglo XX, nuestra autora se adelanta a su tiempo y cultiva un género que apenas tiene denominación en su momento. La construcción del suspense pardobazanianiano se basa primordialmente en estas dos sensaciones, el miedo a la muerte y la incógnita ante la vida, planteada a través de recursos narrativos que sirven para aumentar el nivel de suspense, como el presagio, la amenaza o el peligro, la coincidencia o el accidente. El análisis de la técnica de suspense en los *Cuentos trágicos* de Emilia Pardo Bazán es otra originalidad que presentamos en esta investigación que llevamos a cabo. Esta técnica de suspense es todo un elemento renovador y moderno en la cuentística pardobazanianiana. Como pasa con los demás cuentos que hemos analizado, en este capítulo destaca igualmente la tonalidad psicológica. Una vez más, la autora pone a prueba a sus personajes ante la muerte o una condición incógnita y le gana, como suele ser, la vulnerabilidad del ser humano. “Cuentos de suspense” justifican el buen oficio de Pardo Bazán, dado que descifra la conducta humana, su estado de pánico y terror cuando surge un peligro vital o un encuentro cercano con la muerte. Dichos cuentos son sumamente empáticos, dado que los sentimientos se traducen al lector. En esta composición de la cuentística de suspense de nuestra autora cobran intensidad y fuerza como condición intrínseca la muerte anunciada y trágica como desenlace, habida cuenta de que la atmósfera huele a muerte desde el inicio: es la lucha persistente de los

protagonistas para la huida de aquel final mortal y su inevitable entrega a su destino fatal. Desde entonces, la muerte deviene la sensación más empleada en el cuento de suspense de Pardo Bazán, tal y como corresponde con su estética psicológica de entresiglos.

En síntesis, nuestra autora amplía el término *psicológico* en lo literario y, al respecto, extiende también su cuentística psicológica, engendrándola y utilizándola a través de modalidades dramáticas como asuntos familiares, el auténtico cuento psicológico y asuntos históricos. Del mismo modo, los traduce al sentido trágico mediante los entes policíacos, fantásticos y de suspense. Cada uno de estos títulos presenta algún aspecto novedoso y original, lo cual sirve, sin lugar a dudas, para futuros trabajos e investigaciones que puedan arrojar luz sobre nuevas cuestiones. Finalizamos estas conclusiones finales con la cita de Alfonso Rey (1977):

¿Es este tipo de cuento psicológico el más original en Pardo Bazán? A mi entender, sí. En estos casos, en que la autora caracterizaba a sus personajes haciendo coincidir sus perspectivas de la realidad con el punto de vista global de la narración, obraba a impulsos artísticos que deben ser calificados de audaces. El estudio de la personalidad y el desmenuzamiento de las potencias anímicas eran ya una innovación de importancia en la historia del cuento español (28).

En definitiva, esta tesis ha resultado de utilidad para la comprensión de los términos *dramático* y *trágico* en estas dos recopilaciones, *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912) de doña Emilia Pardo Bazán, el objetivo principal de la investigación. Asimismo, a lo largo de estas páginas se ha pretendido demostrar las diversas modalidades con las que la autora gallega introduce su visión dramática y trágica en sus narraciones, ya sea a través de asuntos sociales, históricos y psicológicos, ya sea a través de temas policíacos, fantásticos y de suspense. Igualmente, el presente recorrido ha aportado una agrupación temática para ambas series que permite una lectura sistemática y analítica teniendo en cuenta los temas más recurrentes y abundantes en el corpus entero. Por otro lado, esta investigación ha sido fiel a la publicación auténtica preparada por la propia Pardo Bazán y su temática original, *dramáticos* y *trágicos*, por lo que nos aventuramos a decir que, en cuanto a la producción cuentística de la autora, falta mucho por descubrir, en especial en lo tocante a los cuentos recopilados bajo un título por la propia autora. Sirvan, pues, estas páginas para acercarse al auténtico conjunto de *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912) ya bautizados por su autora en un momento clave, cuando su estética finisecular gira en torno a una marcada tonalidad psicológica.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Bibliografía de Pardo Bazán

Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa: novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*. Barcelona : Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1886.

Pardo Bazán, Emilia. *La Revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1887.

Pardo Bazán, Emilia. *Mi romería*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888.

Pardo Bazán, Emilia. “Edmundo de Goncourt y su hermano” en *La España Moderna*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1891. 68-94.

Pardo Bazán, Emilia. *Nuevo Teatro Crítico*. Número 19. Madrid: La España Editorial, 1892., versión en línea: Hemeroteca Digital de Biblioteca Nacional Española.

Pardo Bazán, Emilia. *En tranvía (Cuentos dramáticos)* en *Obras Completas*. Tomo XXIII. Madrid: Renacimiento, 1901.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos trágicos*. Madrid: Renacimiento, 1912.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1963.

Pardo Bazán, Emilia. *La vida contemporánea (1896-1915)*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Emesa, 1972.

Pardo Bazán, Emilia. *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Ediciones Turner, 1975.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos completos*. Tomos II y III. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa», 1990.

Pardo Bazán, Emilia. *La gota de sangre*. Ed. Ana Gurrea. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant. Madrid: Cátedra, 1999.

Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/>». [consultado el 20 de diciembre de 2020].

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos dramáticos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-dramaticos--0/>». [consultado el 22 de abril de 2021].

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos trágicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-tragicos--0/>». [consultado el 22 de abril de 2021].

Pardo Bazán, Emilia. *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*. Ed. Joan Estruch. Madrid: Anaya, 2001.

Pardo Bazán, Emilia. *La literatura francesa moderna*, Tomo I: *El Romanticismo*; Tomo II: *La transición*; Tomo III: *El Naturalismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-francesa-moderna-el-romanticismo--0/html/>».

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-francesa-moderna-la-transicion--0/html/>».

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-francesa-moderna-el-naturalismo--0/html/>». [consultado el 17 de diciembre de 2020].

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos Policiacos*. Ed. Danilo Manera. Madrid: Editorial Bercimuel, 2003.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras Completas (Cuentos nuevos, Arco iris, Cuentos de amor, Cuentos sacro-profanos)*. Tomo VIII. Eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2004 .

Pardo Bazán, Emilia. *La vida contemporánea (1896-1915)*. Ed. Carlos Dorado. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas (Cuentos dramáticos)*. Tomo IX. Ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas (Cuentos trágicos)*. Tomo X. Ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005.

Pardo Bazán, Emilia. *Un destripador de antaño*. Ed. Camilo Ayala Ochoa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Pardo Bazán, Emilia. *La Resucitada y otros cuentos*. Ed. Danilo Manera. Madrid: Editorial Bercimuel, 2014.

Pardo Bazán, Emilia. *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Real Academia Galega, 2014.

Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Ed. Marina Mayoral. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos fantásticos*. Eds. Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares. León: Eolas Ediciones, 2020.

Pardo Bazán, Emilia. *Los misterios de Selva*. Ed. José María Paz Gago. Santiago de Compostela: Ézora Ediciones, 2021.

## **6.2. Bibliografía crítica de Pardo Bazán**

Aboal López, María. “Experimentación estética de la muerte en Pardo Bazán: *La Quimera* y *La sirena negra*”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 32 (2017): 1-24.

Aboal López, María. “La mirada clínica del naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y Clarín”. *Voz y Letra. Revista de literatura* 23. 2 (2012): 81-98.

Acosta, Eva. *Emilia Pardo Bazán: La Luz en la batalla. Biografía*. Barcelona: Lumen, 2007.

Allavena, Josette. “La Galicia de Emilia Pardo Bazán (La Coruña 1851-Madrid 1921)” en *El Camino de Santiago: Encrucijada de lenguas y culturas: Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE*. Eds. Miguel Salas Díaz, Susana Heikel y Gerardo Hernández-Roa. La Coruña: AEPE: Universidad A Coruña, 2011. 263-280.

Ballano Olano, Inmaculada. “El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán” en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Coord. Francisco Lafarga, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989. 335-344.

Ballano Olano, Inmaculada. *Stendhal en España: un siglo de recepción crítica (1835-1935)*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1993. E-libro. [consultado el 20 de marzo de 2021].

Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

Baquero Goyanes, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico” en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire López. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 13-38.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 3 (2005): 39-69.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. “Morrión y Boina: El cuento que nos introduce en la militancia callista de Emilia Pardo Bazán” en *Emilia Pardo Bazán, Los cuentos: actas (del) II Simposio, A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006. 23-43.

Boyer, Christian. “El secreto y el crimen en el cuento pardobazaniano: La historia de una evolución”. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 1 (2012): 9-19.

Bravo-Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1973.

Burdiel, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona : Taurus, 2019.

Cabrera Bosch, M. Isabel. “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán” en *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Ed. Pilar Folguera. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2007. 45-80.

Cantero Rosales, María Ángeles. “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 21 (2011).

«<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>». [consultado el 26 de abril de 2020].

Centenera Tapia, Gerardo. “Los inicios del policial en España: el papel de Pardo Bazán”. *Les Ateliers du SAL* 7 (2015): 88-105.

Clarke, Anthony H. “Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 49 (1973): 375-391.

Clémessy, Nelly. *Les contes d'Emilia Pardo Bazán: (essai de classification)*. Paris: Centre De Recherches Hispaniques, 1972.

Clémessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*. Dos tomos. Trad. Irene Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

Clémessy, Nelly. “De *Los Pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido” en *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. Coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra Ministerio de Cultura, 1988. 51-59.

Clémessy, Nelly. “*Selva*, de Emilia Pardo Bazán. Una tentativa frustrada de novela policíaca” en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1997. 85-96.

Clémessy, Nelly. "Emilia Pardo Bazán, novelista" en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire López. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 39-46.

Clúa Ginés, Isabel. "Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán". *Cuadernos de Investigación Filológica* 26 (2000): 125-135.

Colmeiro, José F. "Relectura de la novela policiaca: "La gota de Sangre" de E. Pardo Bazán". *Hispanic Journal* 10.2 (1989): 33-48.

De la Maza García, Marcial Martelo. "Condesa de Pardo Bazán: aproximación jurídica al Título que logró sustituir al nombre". *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 11 (2016): 87-99. 2016.

Doménech Montagut, María Asunción. *Género y enfermedad mental: trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000.

Doménech Montagut, María Asunción. *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Alzira, 2000.

Eberenz, Rolf. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista: E. Pardo Bazán, L. Alas "Clarín", V. Blasco Ibáñez*. Madrid : Gredos, 1989.

Entrambasaguas, Joaquín. *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo III. Barcelona: Planeta, 1958.

Espino-Bravo, Chita. *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017. E-libro. [consultado el 10 de octubre de 2019].

Etreros, Mercedes. "Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán: El ejemplo de *La piedra angular*". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

«[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/influjo-de-la-narrativa-rusa-en-doa-emilia-pardo-bazn-el-ejemplo-de-la-piedra-angular-0/html/ffb0385c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/influjo-de-la-narrativa-rusa-en-doa-emilia-pardo-bazn-el-ejemplo-de-la-piedra-angular-0/html/ffb0385c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)». [consultado el 10 de noviembre de 2020].

Ezama Gil, Ángeles. “La chucha”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. «[http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/pardobazanistas\\_la\\_chucha/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/pardobazanistas_la_chucha/)». [consultado el 10 de septiembre de 2020].

Faus Sevilla, Pilar. *Emilia Pardo Bazán: Su época, su vida, su obra*. Dos tomos. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

Fernández-Couto Tella, Mercedes. *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Real Academia Galega, 2005.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas (1840-1900)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.

Freire López, Ana María, (Ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

Freire López, Ana María. “La obra periodística de Emilia Pardo Bazán” en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 115-132.

García Suarez, Pedro. “Mujer, lectura y educación en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Hispanic Research Journal* 18.6 (2017): 466-478.

García Suarez, Pedro. “Cuerpos que se rebelan contra la violencia en la cuentística de Pardo Bazán”. *Neophilologus* 105 (2021): 409-423.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe. “Emilia Pardo Bazán en el ocaso del siglo XIX”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 20 (1998): 129-150.

González-Arias, Francisca. “La condesa, la revolución y la novela en Rusia”. *Bulletin Hispanique* 96.1 (1994): 167-188.

González Herrán, José Manuel. “Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura” en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire López. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 81-100.

González Herrán, José Manuel. “Emilia Pardo Bazán y La fiesta de los toros (1875-1921)” en *Fiestas de toros y Sociedad: Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*. Eds. Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería, Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 2003. 591-603.

González Herrán, José Manuel. “Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/idealismo-positivismo-espiritualismo-en-la-obra-de-emilia-pardo-bazn-0/html/ffc1c8c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>». [consultado el 20 de diciembre de 2020].

González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, (Eds.). *Emilia Pardo Bazán, Los cuentos: actas (del) II Simposio, A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006.

González Herrán, José Manuel. “Emilia Pardo Bazán y el mar”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 4 (2006): 133-152.

González Herrán, José Manuel. “La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)” en *La mujer de letras o la letraherida: Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Eds. Pura Fernández y Marie-Linda Ortega. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 345-363.

González Herrán, José Manuel. “Recuerdo de un maestro: Benito Varela Jácome (1919-2010)”. *La Tribuna* 7 (2009): 23-31.

González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela, (Eds.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Fundación Caixa Galicia: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009.

González Herrán, José Manuel. “Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán. «*La resucitada*» (1908)” en *Fabriques de Vérité(s): L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité*. Tomo II. Coord. Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François, Jean Albrespit. París: L'Harmattan, 2016. 171-180.

González López, Emilio. *Emilia Pardo Bazán: novelista de Galicia*. New York: Hispanic Institute, 1944.

González Martínez, Pilar. *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Siglo XXI de España, 1988.

Grupo de Investigación *La Tribuna* (Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez). “Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán: La crisis matrimonial (1875-1884)”. *La Tribuna* 6 (2008): 71-128.

Grupo de Investigación *La Tribuna* (Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez). “La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 8 (2010-2011): 15-56.

Herrero Figueroa, Araceli. “La condesa de Pardo Bazán y la lectura infantil y/o juvenil”. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil, ANILLJ* 5 (2007): 109-138.

Herrero Figueroa, Araceli. “«Canto Heroico» Tauromaquia y Regeneracionismo”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 5 (2007): 367-376.

Jiménez Morales, María Isabel. “Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi Romería* de Emilia Pardo Bazán” en *Relatos de viajes, miradas de mujeres*. Eds. María del Mar Gallego Durán, Eloy Navarro Domínguez. Sevilla: Alfar, 2007. 155-180.

Jurado, Alicia. “Emilia Pardo Bazán”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

«[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emilia-pardo-bazn-1/html/fff5d89e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emilia-pardo-bazn-1/html/fff5d89e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) ». [consultado el 10 de febrero de 2020].

Landeira, Ricardo. “La feminista y el afeminado: Emilia Pardo Bazán y su detective el Sr. Selva” en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudios Galegos*. Ed. Benigno Fernández Salgado. Oxford: Centro de Estudios Galegos, 1997. 145-152.

Landeira, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.

Landeira, Ricardo. “Primeros pasos del detective en la literatura española”. *Hispania* 85.4 (2002): 773-783.

Latorre, Yolanda. “La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán” en *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Editorial Milenio, 1997. 381-396.

Latorre, Yolanda. *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida: Pagès Editors y Universitat de Lleida, 2002.

Lissorgues, Yvan (Ed). *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Lissorgues, Yvan. “La novela rusa en España (1886-1910)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

«[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-rusa-en-espana-1886-1910/html/c155ef28-c0eb-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_7.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-rusa-en-espana-1886-1910/html/c155ef28-c0eb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html#I_0_)». [consultado el 12 de noviembre de 2020].

Llorens García, Ramón F. “Un suplemento de *El Liberal* en los inicios de la literatura infantil española”. *Anales de literatura española* 26 (2014): 257-274.

López Quintáns, Javier. *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

Manera, Danilo. “La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazaniana”. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 8 (2010-2011): 169-186.

Martínez Arnaldos, Manuel. “Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán” en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Tomo II. Eds. Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Pablo Zamora, Giuseppina Mascali. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1999. 439-458.

Mayoral, Marina. “El tema del amor en las novelas de los Pazos” en *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. Coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra Ministerio de Cultura, 1988. 37-50.

Mayoral, Marina (Coord). *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. Madrid: Cátedra Ministerio de Cultura D.L. 1988.

Mayoral, Marina. “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina” en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire López. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 101-114.

Mayoral, Marina. “Pardo Bazán: de la noticia a la ficción” en *Emilia Pardo Bazán, Los cuentos: actas (del) II Simposio, A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006. 225-250.

Mayoral, Marina. “'Justiciero' y 'Mateo Falcone' : ¿influencia o coincidencia?” en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. La Coruña: Fundación Caixa Galicia: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009. 449-457.

Noya Taboada, Ruth. “La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 2016.

Oleza, Joan. “Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/emilia-pardo-bazn-y-la-mitologa-de-las-fuerzas-elementales-0/>». [consultado el 10 de octubre de 2021].

Oleza, Joan. “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-movimiento-espiritualista-y-la-novela-finisecular/>».

[consultado el 18 de diciembre de 2020].

Osborne, Robert E. “Emilia Pardo Bazán y la novela rusa”. *Revista Hispánica Moderna* 20.4 (1954): 273-281.

Paredes Núñez, Juan. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad, 1979.

Paredes Núñez, Juan. “El cuento policíaco en Pardo Bazán” en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Tomo III. Eds. Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín. Tomo III. Granada: Universidad, 1979. 7-18.

Paredes Núñez, Juan. “Paralelos de lo fantástico decadentista: un caso de proyección de Maupassant en España”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5 (1983-84): 113-119.

Paredes Nuñez, Juan. “Los inicios literarios de una escritora: Dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán” en *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*. Coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra Ministerio de Cultura, 1988. 175-188.

Paredes Núñez, Juan. “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”. *Cuadernos de Estudios Gallegos* 40.105 (1992): 303-313.

Paredes Núñez, Juan. “Emilia Pardo Bazán. Nuevos cuentos”. *Monteagudo* 1. 3ª Época (1996): 119-122.

Paredes Nuñez, Juan. “La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán” en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Ed. Ana María Freire López. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 47-62.

Patiño Eirin, Cristina. “Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán”. *Cuadernos de Estudios Gallegos* 41.106 (1993-94): 511-523.

Patiño Eirin, Cristina. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

Paz Gago, José María. “Una nota sobre la ideología de Pardo Bazán. Doña Emilia, entre el carlismo integrista y el carlismo moderado”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 5 (2007): 349-362.

Penas Varela, Ermitas. *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.

Penas Varela, Ermitas. “Emilia Pardo Bazán”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

«[http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/obra-visor/emilia-pardo-bazan-3/html/0017dc0a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra-visor/emilia-pardo-bazan-3/html/0017dc0a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)». [consultado el 12 de febrero de 2020].

Penas Valera, Ermitas. “«*Insolación*» de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

«<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2z1h9>». [consultado el 10 de abril de 2021].

Penas Valera, Ermitas. “Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/fantasia-en-algunos-cuentos-de-e-pardo-bazan/>». [consultado el 17 de noviembre de 2020].

Pérez Bernardo, María Luisa. “La influencia de Dostoievski y la novela rusa en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Mundo Eslavo*, 16 (2017): 199-206.

Quesada Novás, Ángeles. *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005.

Quesada Novás, Ángeles. “Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán”. *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 6 (2008): 261-274.

Quesada Novás, Ángeles. “La India en la biblioteca de Pardo Bazán” en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. Eds. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. La Coruña: Fundación Caixa Galicia: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2009. 607-626.

Rey, Alfonso. “El cuento psicológico en Pardo Bazán” *Hispanófila* 59 (1977): 19-30.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo. *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo. “La Primera Guerra Mundial contada por Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*”. *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* 10 (2014/2015): 29-50.

Sánchez, Porfirio. “How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story”. *Romance Notes* 11.2 (1969): 309-314.

Sanmartín Bastida, Rebeca. *Sobre la representación del pasado, Emilia Pardo Bazán y la controvertida vida del Medioevo*. Palma de Mallorca: Ediciones de la Fundació Càtedra Iberoamericana, 2005.

Soler Sasera, Eva. “Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico” en *Campis Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Tomo II. Santiago de Compostela: Universidad, 2006. 214-222.

Sotelo Vázquez, Marisa. “Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 429-442.  
«<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczk5c3>». [consultado el 12 de abril de 2020].

Sotelo Vázquez, Marisa. “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.  
«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/fundamentos-esteticos-de-la-critica-literaria-de-emilia-pardo-bazn-0/>». [consultado el 12 de diciembre de 2020].

Sotelo Vázquez, Marisa. “Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego”. *Garozas: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 7 (2007): 293-314.

Sotelo Vázquez, Marisa. “Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)”. *Anales* 26 (2014): 473-498.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. “Verdad-Vérité, génesis y trayectoria de un manuscrito inédito”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

«[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdadvrit-gnesis-y-trayectoria-de-un-manuscrito-indito-0/html/ffee3710-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdadvrit-gnesis-y-trayectoria-de-un-manuscrito-indito-0/html/ffee3710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_)». [consultado el 2 de febrero de 2021].

Varela Jácome, Benito. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1973.

Versteeg, Margot A. “Una mujer como las demás: el deseo de maternidad en cinco cuentos de Emilia Pardo Bazán”. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 14.1 (2008): 39-50.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán (Eds.). “Introducción” en *Obras completas de Emilia Pardo Bazán (Cuentos)*. Tomo IX. Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2005.

VV. AA. *La patria de Cervantes: Revista Mensual Literaria Ilustrada*. Madrid: Bailly-Bailliere e Hijos, 1901-1902.

### **6.3. Otras obras citadas y consultadas**

Aboal López, María. *Histeria, literatura y mujer en el siglo XIX*. Madrid: Archivos Vola, 2020.

Acale Sánchez, María. “El crimen en la literatura: El crimen de la calle Fuencarral; El crimen del Cura Galeote” en *Arte y Crimen: Fascinación y Derecho*. Cádiz: Diputación, Servicio de Publicaciones, 2007. 113-134.

Álamo Felices, Francisco. “El tratamiento de la técnica del *suspense* en los capítulos VIII y IX del *Quijote*. Un ejemplo de aplicación narratológico”. *Revista de Filología* 31 (2013): 7-18.

Albert-Lambert, Jacqueline. *El papel del padre*. Barcelona: Nova Terra, 1968.

Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

Altamiranda, Daniel. “Campo designativo de la expresión «literatura fantástica»”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 21 (2000): 59-75.

Amo del Amo, María Cruz del. *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Universidad Complutense de Madrid, 2011. E-Libro. [consultado el 10 de septiembre de 2018].

Andreu, Alicia G. “Benito Pérez Galdós, Higinia Balaguer, y el «Crimen de la calle de Fuencarral»”. *Anales Galdosianos* 31-32, XXXI/XXXII (1996-1997): 65-74.

Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Félix Perié, 1869.

Aresti Esteban, Nerea. “El ángel del hogar y sus demonios: Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”. *Historia contemporánea* 21 (2000): 363-394.

Ayala Aracil, María de los Ángeles. “«El crimen de la calle de Fuencarral», de Benito Pérez Galdós” en *Fabriques de Vérité(s): L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité*. Tomo II. Coord. Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François, Jean Albrespit. París: L’Harmattan, 2016. 143-155.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1987.

Ballarín Domingo, Pilar. “La educación de la mujer española en el siglo XIX”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* 8 (1989): 245-260.

Bañares, Juan Ignacio. *El matrimonio: amor, derecho y vida de fe*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008.

Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38. 80 (1972): 391-403.

Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Belmonte Rives, Paloma. “Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria”. Tesis doctoral. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017.

Beneyto, Juan. *Una historia del matrimonio*. Madrid: Eudema (Ediciones de la Universidad Complutense), 1993.

Biblioteca Nacional Española. “Novela policíaca: Guía de recursos bibliográficos”. Madrid: BNE, 2014.

«[http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela\\_policiaica/index.html](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaica/index.html)». [consultado el 30 de marzo de 2021].

Borges, Jorge Luis, et al. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977.

Cantero Rosales, María Ángeles. “De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 14 (2007).

«<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>». [consultado el 26 de abril de 2020].

Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1994.

Colmeiro, José F. “The Spanish Detective as Cultural Other” en *The Post Colonial Detective*. Ed. Ed Christian. Londres: Palgrave & St. Martin’s Press, 2001. 176-192.

Colmeiro, José F. “Detective Fiction by Spanish Women Writers” en *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Tomo I. Eds. Janet Pérez y Maureen Ihrie. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 2002. 166-171.

Comas D’Argemir, M. Dolors. “Matrimonio, Patrimonio y Descendencia: Algunas Hipótesis Referidas a la Península Ibérica” en *Poder, familia y consanguinidad en la España del Antiguo Régimen*. Eds. Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco. Barcelona: Anthropos, 1992. 157-175.

Crespo Sánchez, Francisco Javier y Juan Hernández Franco. “La construcción del modelo de paternidad en España (1870-1920)”. *Relaciones: Estudios de historia y sociedad* 38.150 (2017): 215-246.

Cruz Casado, Antonio. “La leyenda de José María El Tempranillo (Raíces Literarias)” en *El bandolerismo en Andalucía*. Ed. Rafael Merinero Rodríguez. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 2000. 195-240.

De Alarcón, Pedro Antonio. *Historia de mis libros*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

«<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-mis-libros--0/>». [consultado el 20 de noviembre de 2021].

Delaney, Carol. “The Meaning of Paternity and the Virgin Birth Debate”. *Man* 21.3 (1986): 494-513.

Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus, 1962.

De los Ríos, Laura (Ed). “Introducción y Análisis de los cinco cuentos de esta selección” en *La Comendadora, El clavo y otros cuentos* de Pedro Antonio de Alarcón. Madrid: Cátedra, D.L. 1991.

De Santiago Mulas, Vicente. *La novela criminal española entre 1939 y 1975: (Introducción histórica y repertorio bibliográfico)*. Madrid: Libris, 1997.

Durán, María Ángeles, et al. *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1986.

Ferguson, John de Lancey. *American literature in Spain*. New York: Columbia University Press, 1916. E-libro. [consultado el 20 de diciembre de 2019].

Fraisse, Geneviève. “Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de los sexos” en *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo IV: *El siglo XIX*. Dir. Georges Duby y Michelle Perrot, 2000. 71-148.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

González Salvador, Ana. “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de Estudios Filológicos* 7 (1984): 207-226.

Gubern, Roman (Ed.). *La novela criminal*. Barcelona : Tusquets, 1980.

Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth, The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

Highsmith, Patricia. “*Suspense*”. *Cómo se escribe una novela de intriga*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Trad. Monique Acheroff. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Inalcik, Halil. *The Ottoman Empire: The Classical Age (1300-1600)*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.

Israel Lara, Jafet. “El problema del límite en la «narrativa sensacional de *suspense*». El caso de *El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudas pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia*”. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2011.

Jute, André. *Escribir un thriller*. Trad. Víctor Pozanco. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

Kerek de Robin, Claire N. “*La incógnita* de Benito Pérez Galdós: primera novela policiaca de la literatura española” en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Tomo I. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria 1993. 413-419.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1991.

Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2003.

Knibiehler, Yvonne. “Padres, patriarcado, paternidad” en *Figuras del padre*. Ed. Silvia Tubert. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 117- 135.

Landeira, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.

Lara, Antonio. *El crimen de la calle de Fuencarral*. Madrid: Albia, 1984.

López Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios humanísticos. Filología* 30 (2008): 187-210.

Lovecraft, Howard Philips. *El horror sobrenatural en la literatura*. Elaleph Edición. E-libro. [consultado el 10 de marzo de 2020].

Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca” en *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada : Universidad de Granada, 1989. 13-21.

Martín Cerezo, Iván. *Poética del Relato Policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006.

Martínez Arnaldos, Manuel. “La ironía y la sátira como estructura narrativa: J. Belda”. *Estudios Románicos* 5 (1987-1989): 806-833.

Micolta León, Amparo. “Apuntes históricos de la paternidad y la maternidad”. *Prospectiva: Revista de Trabajo Social e Intervención Social* 13 (2008): 89-121.

Molina Puertos, Isabel. “La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el “ángel del hogar” de Pilar Sinués”. *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 8 (2009): 181-198.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 3ª Edición. Madrid: Gredos, 2007.

Montesinos, José F. *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Castalia, 1977.

Muñoz López, Pilar. *Sangre, amor e interés: La familia en la España de la Restauración*. Madrid: UAM Ediciones: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001.

Narotzky, Susana. “El marido, el hermano y la mujer de la madre: algunas figuras del padre” en *Figuras del padre*. Ed. Silvia Tubert. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 189-216.

Nash, Mary. *Mujer, Familia y Trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1983.

Nash, Mary. “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX” en *Historia de las mujeres: El siglo XIX*. Tomo IV. Dir. Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018. E-libro. [consultado el 10 de mayo de 2021].

Palacios Lis, Irene. “Mujeres aleccionando a mujeres: Discursos sobre la maternidad en el siglo XIX”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* 26 (2007): 111-142.

Palmer, Jerry. *La novela de misterio. Thrilles. Génesis y estructura de un género popular*. Trad. M. Caso. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Paredes Núñez, Juan. “La novela policiaca en España” en *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada : Universidad de Granada, 1989. 9-12.

Pascual de Sanjuán, Pilar. *Escenas de familia: continuación de «Flora». Libro de lectura en prosa y verso para niños y niñas*. Barcelona: Faustino Paluzie, 1891.

Pegenaute, Luis y Francisco Lafarga (Eds). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004.

Pérez Galdós, Benito. *El crimen de la calle de Fuencarral; El crimen del cura Galeote*. Ed. Rafael Reig. Madrid: Lengua de Trapo, 2002.

Pérez Galdós, Benito. *La incógnita; Realidad*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2004.

Perrot, Michelle. “La familia triunfante” en *Historia de la vida privada: De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*. Tomo IV. Dir. Philippe Ariès y Georges Duby. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García. Barcelona: Éditions du Seuil, 2017. E-libro. [consultado el 10 de mayo de 2021].

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.<sup>a</sup> Edición. <<https://dle.rae.es>>. [consultado el 10 de abril de 2021].

- Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. 1ª Edición. [«https://www.rae.es/dpd»](https://www.rae.es/dpd). [consultado el 10 de abril de 2021].
- Rebollo Torío, Miguel Ángel. “Notas sobre la lengua de Joaquín Belda”. *Anuario de Estudios Filológicos* 5 (1982): 153-165.
- Roas, David. “La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Roas, David, et al. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Rodríguez Joulia ST.-CYR, Carlos. *La novela de intriga*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1970.
- Rodríguez Martín, José Antonio. *José María “El Tempranillo”*. Córdoba: Castillo Anzur, 2002.
- Rubin, Martin. *Thrillers*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Trad. Rafael Mazarrasa. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Silvestri, Laura. *Buscando el camino: Reflexiones sobre la novela policiaca en España*. Trad. María Siguero Rahona. Madrid: Editorial Bercimuel, 2001.
- Sinués, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Dos tomos. Madrid: Librerías de A. de San Martín, 1881.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Editions du Seuil, 1981.
- Tubert, Silvia, (Ed.). *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Tubert, Silvia, (Ed.). *Figuras del padre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

- Tubert, Silvia. "Introducción" en *Figuras del padre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 7-27.
- Tubert, Silvia. "El nombre del padre" en *Figuras del padre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 31-61.
- Valles Calatrava, José Rafael. *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Valles Calatrava, José Rafael. "Los primeros pasos de la novela criminal española (1900-1975)". *Iberoamericana* 2.7 (2002): 141-149.
- Valles Calatrava, José Rafael. (Dir.) *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia, 2002.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Vázquez de Parga, Salvador. "El origen de la novela negra". *Los Cuadernos del Norte* 41 (1987): 42-45.
- Vázquez de Parga, Salvador. *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España" en *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1989. 49-62.
- Vilchis Barrera, Ana Elvira. "«Llegando a escribir este capítulo». Recursos de apertura y cierre de capítulo en el Quijote de 1615". *Lingüística y literatura* 67 (2015): 75-90.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, 1991.