

Trabajo Fin de Grado

La violencia contra las mujeres en *El encaje roto*,
una antología de cuentos de Emilia Pardo Bazán

Violence against women in *El encaje roto*, anthology of
Emilia Pardo Bazán's short stories

Autora

Paula Villanueva Lucas

Directora

Carmen Peña Ardid

Facultad de Filosofía y Letras
Filología Hispánica
2019

Resumen

Este trabajo tiene la intención de acercarnos a la colección titulada *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, compuesta por treinta y cinco cuentos de Emilia Pardo Bazán. En él trataremos de analizar las diferentes temáticas de estos cuentos desde una perspectiva de género que ponga de relieve las violencias a las que las mujeres eran sometidas. A continuación, estudiaremos dos cuentos de esta antología con mayor profundidad: «El revólver» y «El encaje roto». Para ello, contextualizaremos brevemente el acusado interés feminista de la autora gallega, así como la situación social, educativa, laboral y legal de la mujer española en el siglo XIX.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, cuentos, violencia contra las mujeres, *El encaje roto*.

Abstract

This work has the intention of approaching us to the collection entitled *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, which is composed of thirty-five short stories by Emilia Pardo Bazán. We'll try to analyze the different topics of these short stories from a genre perspective that shows the violence which women were submitted at. Next, we'll study with greater depth two short stories from this anthology: «El revólver» and «El encaje roto». For this purpose, we will briefly contextualize the strong feminist interest of the Galician writer, just like the social, educative, labor and legal situation of the Spanish woman in XIX century.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, short stories, violence against women, *El encaje roto*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CUENTÍSTICA PARDOBAZANIANA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
2. EMILIA PARDO BAZÁN: “LITERATA” Y FEMINISTA	8
3. EMILIA PARDO BAZÁN Y LA MUJER ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX	12
3.1. Ámbito social, educativo, laboral y legal	12
4. ESTUDIO DE LA ANTOLOGÍA DE CUENTOS <i>EL ENCAJE ROTO</i>	23
4.1. Los cuentos	25
4.2. Análisis de «El revólver» y «El encaje roto»	29
4.2.1. Los celos y el amor romántico en «El revólver»	33
4.2.2. La insumisión en «El encaje roto»	36
CONCLUSIONES	41
BIBLIOGRAFÍA	43

INTRODUCCIÓN

Emilia Pardo Bazán, una de las figuras más notables del realismo y naturalismo español, fue una autora de fama reputada cuya obra se caracteriza por la diversidad genérica y temática, pero también por su abundancia. Para la realización de este trabajo no nos adentraremos en su vasta obra periodística y novelística, vertientes en las que la condesa de Pardo Bazán ha sido ampliamente estudiada -aunque haremos algún breve apunte al respecto-, sino que indagaremos en su labor como cuentista, que fue considerablemente amplia. De hecho, la crítica ha apuntado que las cifras de producción oscilan en torno a los seiscientos cuentos, aunque se desconoce la cuantía con exactitud (Quesada Novás 2003: 3).

Siendo conocedores de este dato y a sabiendas del interés de nuestra autora en lo que comúnmente se denominó en el siglo XIX la “cuestión femenina”, no debería extrañarnos que parte de su obra narrativa breve tratase de sacar a relucir, con tono de denuncia, las desigualdades y abusos de poder a las que se sometía al género femenino. Este trabajo se ocupará de analizar una recentísima publicación de cuentos pardobazanianos que, con el título *El encaje roto: cuentos de violencia contra las mujeres*, ha sido publicada en octubre de 2018 por la editorial aragonesa Contraseña -muy atenta a la producción literaria femenina- con un estudio preliminar de la profesora Cristina Patiño Eirín. Esta antología de relatos toma el título de uno de los cuentos de la autora («El encaje roto») y destaca, en su conjunto, por la penetrante visión del problema que tenía Pardo Bazán y que le llevó a abordar formas muy distintas de discriminación de las mujeres de la época (casadas y solteras, víctimas de sus padres, amantes o maridos) así como de la violencia específica ejercida contra ellas.

El objetivo de este trabajo será, en primer lugar, revisar los contenidos temáticos de los cuentos de la antología -adoptando una perspectiva de género, que atienda a la diversidad de enfoques desde los que la autora plantea el control social y familiar de las mujeres y el ejercicio de la fuerza contra ellas-. Y, en segundo lugar, analizar con mayor detenimiento dos cuentos de los que componen esta colección: «El revólver» y «El encaje roto», siendo este último el relato que da nombre a la antología.

Para cumplir con estos objetivos, ofrecemos, en primer lugar, un estado de la cuestión de los estudios sobre la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán, que se fije, sobre todo, en aquellos que han analizado su tratamiento de las figuras femeninas y de la violencia contra las mujeres: cuentos de amor y desamor en los que las dinámicas de poder de las relaciones heterosexuales se hagan patentes, cuentos de diversas violencias ejercidas sobre sujetos femeninos, etc.

A continuación, expondremos brevemente algunas peculiaridades de la situación -social, laboral y educativa- de las mujeres españolas de finales del siglo XIX y, en relación con ello, situaremos las preocupaciones feministas de la autora. Sus ideas han sido ampliamente estudiadas y, por tanto, son claves para un estudio de estas características. En concreto, para contextualizar la perspectiva ideológica de la escritora gallega y comprobar cómo plasmó su pensamiento a través de su literatura -ya fuese en discursos, ensayos o ficción narrativa-, es decir, en la trama argumental de una parte importante de su obra. Algo que encontramos, sobre todo, en su producción de relato breve, considerándolo, quizás, como un medio especialmente adecuado para tratar las múltiples situaciones de opresión que encontraban las mujeres para vivir como seres autónomos, víctimas de «otro error no menos trascendental» que, en virtud de sus funciones reproductivas «quitaba a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al destino del varón» (“La educación del hombre y de la mujer”(1892) / 2018: 152).

Finalmente, nos sumergiremos en la antología *El encaje roto: cuentos de violencia contra las mujeres*, para ver cómo la autora hace uso de ciertos recursos con el fin de lograr la identificación de sus lectores con sus personajes y, de este modo, compartir una serie de valores feministas. Acabaremos hablando de cómo «El revólver» y «El encaje roto» ponen de relieve el uso de estos recursos y de cómo pueden apelar a un cambio de pensamiento en el lector -por ejemplo, el hecho de que haya un interlocutor varón en «El revólver» puede hacer que un lector también varón simpatice con la historia de Flora-. En resumidas cuentas, veremos cómo Emilia Pardo Bazán no solo fue una pionera de la primera ola del feminismo español, sino también una precursora a la hora de realizar denuncias en materia de género a través de la ficción narrativa.

1. CUENTÍSTICA PARDOBAZANIANA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al tratar con una autora de la envergadura de Emilia Pardo Bazán tenemos que señalar la importancia y el eco de su obra, así como la amplia bibliografía que esta ha generado. La revisión que hacemos de algunos de los estudios dedicados a la narrativa breve de Pardo Bazán nos permitirá comprobar qué aspectos han llamado más la atención de la crítica y en qué medida ha despertado interés en los últimos años el tratamiento de las figuras femeninas y de los temas que son objeto de estudio de nuestro trabajo.

Un estado de la cuestión muy completo es el que elaboró Ángeles Quesada Novás en su Tesis doctoral: *Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán*,¹ leída en enero de 2003 en la Universidad de Santiago de Compostela. A este compendio debe añadirse el repertorio bibliográfico que ofrece José Manuel González Herrán en el artículo “La obra literaria de Emilia Pardo Bazán: ediciones y estudios (estado de la cuestión)”, publicado en 2003 en el primer número de la revista gallega *La Tribuna*. Otras fuentes muy útiles en lo que se refiere al análisis de la obra de la escritora gallega desde la perspectiva de género son las que recogen Guadalupe Gómez Ferrer (1999)² y, sobre todo, Cristina Patiño Eirín (2018: 7-58) en la antología *El encaje roto*, objeto de nuestro estudio.

Quesada Novás (2003: 3) hace un repaso minucioso de los estudios sobre los cuentos de la escritora gallega, faceta que ha suscitado aproximaciones muy diversas dada la amplitud de su producción cuentística -se han computado unos seiscientos relatos aproximadamente-, la extensa cronología que abarca -publicó el primer cuento en 1866 y el último en 1921- y la variedad de publicaciones periódicas en las que colaboró³ -no sólo de la prensa nacional, sino también extranjera-, factor que ha llevado a elucubrar sobre el

¹ Tesis que hemos podido consultar por estar disponible en el departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. En ella, Quesada Novás estudia un corpus de ciento ochenta cuentos que tratan las relaciones de amor y desamor entre parejas heterosexuales contemporáneas a la autora. Esta es una selección muy representativa que se centra en la problemática de pareja y que evidencia dinámicas de poder en las que abundan las violencias machistas (Quesada Novás 2001: 16).

² En el prólogo de *La mujer española y otros escritos* publicado por primera vez en 1999, pero que cuenta con una última edición de Cátedra de 2018 (9-70).

³ Desde fines del siglo XIX la presencia de las mujeres en la prensa se incrementó considerablemente. La de Emilia Pardo Bazán fue constante, fundando su propia publicación: la revista *Nuevo Teatro Crítico*. Como periodista figura en el *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, de Ossorio y Bernard. También fue colaboradora en publicaciones portuguesas, francesas, británicas, neoyorkinas, mexicanas y bostonianas (en “La obra periodística de Emilia Pardo Bazán” Freire López 2012).

contenido y la técnica empleada en dichos cuentos. La variedad temática y estilística que los caracteriza también ha sido una de las razones del interés despertado por esta narrativa breve.

Un aspecto interesante destacado tanto por Quesada Novás (2003: 1) como por González Herrán (2003:19) es el hecho de que la primera mitad del siglo XX no fue una época prolífica para los estudios de la obra de doña Emilia Pardo Bazán, puesto que la sensibilidad del periodo vanguardista conllevó el descrédito en cuanto a reconocimiento y consideración de autores como Pardo Bazán, Valera, Galdós o Alas. Más bien, podemos situar el auge del interés por la obra de la autora gallega a partir de la segunda mitad del siglo XX y, en especial, desde los años ochenta hasta la actualidad.

En lo que se refiere a la compilación de los cuentos, un amplio número se incluyó en las *Obras completas* publicadas en Aguilar en 1947, con una introducción de Sainz de Robles, reeditadas en 1973, a cargo de Kirby Jr. De forma independiente, Joaquín de Entrambasaguas publicó en 1952 con la edición de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid *Cuentos de la Condesa de Pardo Bazán*, aunque será en 1990 cuando aparezca la obra más ambiciosa, *Cuentos completos*, en cuatro volúmenes, editados por Paredes Núñez. Por último, seis volúmenes de los doce que componen las *Obras completas* editadas entre 2005 y 2011 por Villanueva y González Herrán para la Biblioteca Castro, pondrían el broche final a esta intención compilatoria. En esta colección, los volúmenes VII a X (2005) recogen las quince colecciones de relatos que Pardo Bazán publicó en vida, mientras que los volúmenes XI y XII (2011) reúnen doscientos treinta y tres cuentos que, por el contrario, habían permanecido inéditos o dispersos en publicaciones periódicas.

A los compendios mencionados hay que añadir precisamente la reciente antología objeto de nuestro estudio: *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres* (2018). Como indica la responsable de la edición, Cristina Patiño Marín (2018: 53), no incorpora relatos inéditos -ni es este su propósito-. Treinta y uno de los treinta y cinco cuentos que la componen ya figuraban en las colecciones de relatos que la propia autora publicó. Los cuatro cuentos restantes («No lo invento», «Rabeno», «En el pueblo» y «La emparedada») fueron solo publicados en la prensa periódica.

Aparte de los estudios sobre el desarrollo y características del cuento español en el siglo XIX (Baquero Goyanes, 1992) que dedican importantes apartados a nuestra autora o el interés que ha despertado en los últimos años su papel como introductora del género policial -con su famoso relato *La gota de sangre*-, ha habido varios intentos de clasificación de su narrativa breve. Por ejemplo, el repertorio-clasificación de Nelly Clemessy de 1972 -relevante por ser la iniciadora del estudio específico de la cuentística de la autora- o el de Paredes Núñez de 1979 -de este último hablaremos más adelante pues nos apoyaremos en su clasificación temática (rural, religiosa, político-social, psicológica, etc.)-. Pero lo que nos interesa especialmente es el conjunto temático del que se ocupa Ángeles Quesada (2003: 13-14) a partir de la convergencia de dos asuntos que preocuparon enormemente a Pardo Bazán y sobre los que escribió en abundancia: el tema amoroso -que, según Quesada, suele ser tratado desde una actitud pesimista, especialmente en las novelas- y la situación de la mujer -que guarda una estrecha relación con esa actitud-. El análisis de esta investigadora ofreció una gran novedad porque anteriormente no se había reparado en la interdependencia de estos dos temas. Desde una óptica crítica feminista, Quesada busca las raíces comunes en estas problemáticas e irá constatando lo que Kate Millet señaló un siglo después, que «el amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas» (en “Entrevista a Kate Millet: «El amor ha sido el opio de las mujeres»” Falcón 1984). Quesada se interesa, además, por formas de relación que no se reducen solo a la pareja romántica sino que incluyen también los vínculos materno/paternofiliales -como los que podemos ver en «Las medias rojas» o en «Delincuente honrado», cuentos de la colección que nos presentan esas relaciones desiguales y la brutalidad de un padre sobre su hija-, pero sin olvidarse de situar a «la pareja como ente social» (Quesada Novás 2002: 14) y, por tanto, de tratar los mecanismos de poder que se dan dentro de esta.

Finalmente, hemos tenido en cuenta dos trabajos académicos⁴ que tienen como objeto de estudio los cuentos de Emilia Pardo Bazán y que tratan temas que se acercan bastante al perseguido por este trabajo. Por un lado, la tesis doctoral de Ruth Noya Taboada, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, escrita bajo la dirección de la Dra. Ermitas Penas Varela y presentada en 2017 en la Universidad de Santiago de

⁴ Ambos trabajos se encuentran accesibles en repositorios universitarios online, el primero en el de la Universidad de Santiago de Compostela y el segundo en el de la Universidad de Zaragoza.

Compostela. De gran interés por la diferenciación minuciosa que hace de los diversos tipos de violencia descritos en la narrativa breve pardobazaniana, en una doble vertiente, física y psicológica. Ruth Noya distingue a partir de ahí cuatro tipos de violencia: doméstica, de género, política o ideológica y social, por lo que los personajes que encarnan el papel de la víctima y del verdugo cambian dependiendo del contexto y del tipo de violencia ejercida, así como de si se produce en un ámbito rural o urbano.

Por otro lado, hemos tenido presente también el trabajo de fin de grado de Carlota M^a Melguizo Barrachina, dirigido por Ángeles Ezama Gil y titulado *La esclavitud femenina a través de diez cuentos de Emilia Pardo Bazán* (2016), en el que se analizan diez cuentos desde una perspectiva de género. Entre esos relatos nos interesa destacar el estudio de tres de ellos, «La emparedada», «El indulto» y «Feminismo», que también aparecen en la nómina de cuentos de *El encaje roto*, aunque el último lo hace con otro título: «Feminista». Además, es interesante mencionar que estudia la restricción de la libertad femenina a través de elementos simbólicos y recurrentes en los cuentos como las ventanas, los balcones, las rejas y las argollas.

Siguiendo con esta temática y con el objeto de estudio de la cuentística, deberíamos destacar los artículos de Isabel Castro Vázquez, Jennifer Smith y Susan Walter compilados en *La literatura de Emilia Pardo Bazán* (2009), edición de la Real Academia Gallega a cargo de González Herrán, Patiño Eirín y Penas Varela. Artículos notables por estudiar algunos aspectos de los cuentos de Pardo Bazán desde perspectivas feministas. Trabajan con relatos como «Las medias rojas», «Piña», «El revólver», «Afra», «Madre», «Sor Aparición», «Los ramilletes», «Champagne», «Paria» o «El encaje roto»; tres de los cuales aparecen en nuestra antología de *El encaje roto*.

Como podemos ver, la investigación de la cuentística pardobazaniana -ligada a los estudios de género- ha aumentado bastante desde la década de los noventa del siglo pasado. De hecho, las críticas de Maryellen Bieder (1993), Ángeles Quesada Novás (2005) y Joyce Tolliver (1998) se han convertido en referentes siempre que hablamos de feminismo y narrativa breve en Pardo Bazán (Walter 2009: 791-792). Por todo esto, podríamos hablar de un creciente interés de parte del mundo académico, que se está preocupando por estudiar cómo el compromiso feminista de Emilia Pardo Bazán la llevó a evidenciar, criticar y juzgar las violencias machistas a través de sus cuentos -y no solo a través de su obra periodística, crítica y ensayística-.

Así pues, fijando nuestra atención sobre el creciente interés de la crítica en cuestiones como el compromiso feminista de nuestra autora -que será el tema que abordaremos a continuación-, podríamos dar por concluida esta reducida presentación de la situación bibliográfica de la obra cuentística pardobazaniana.

2. EMILIA PARDO BAZÁN: “LITERATA” Y FEMINISTA

Al hablar del canon de escritoras españolas decimonónicas nos encontramos con depreciaciones y, en algún caso, vejaciones hacia aquellas que habían salido de los cauces definidos para su sexo. Como veremos a continuación, el acceso a la educación y, por ende, a ciertos trabajos -sobre todo aquellos de inclinaciones intelectuales- estaba vetado a las mujeres. De modo que, las que dedicaban su vida a la escritura recibían el sobrenombre de “literatas” con tintes peyorativos. A estas se las desprestigiaba, o bien por tener aspiraciones masculinas -como sería la dedicación profesional a la escritura-, o bien por su feminidad -escribir sobre temas femeninos y, por tanto, nada interesantes- que, salvo contadas excepciones, conllevaba la mediocridad y la falta de calidad; o bien por su carencia de sexo,⁵ ligada, en numerosas ocasiones, a la idea de escribir con estilo hombruno (Ezama 2003: 149-160).

Emilia Pardo Bazán se inserta en ese canon de “literatas” que hubieron de luchar para reivindicar su identidad de mujeres intelectuales. Formó parte de ese canon integrado exclusivamente por cuatro grandes nombres: nuestra autora, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Cecilia Böhl de Faber, ampliamente conocida por su pseudónimo masculino, Fernán Caballero. Cuatro personalidades que fueron reconocidas -y lo siguen siendo- de forma unánime por su excelencia, pero también a costa de que la crítica convirtiese el acceso a la canonización en un camino de espinas para todas aquellas intelectuales del siglo XIX que no pudieron brillar con su mismo fulgor. De ahí los esfuerzos de las estudiosas feministas por formar un canon alternativo en la tradición literaria (Ezama 2003: 149, 159-160).

Lo que nos interesa para este trabajo es cómo, a pesar de encontrarse con un panorama literario nada alentador para el desarrollo de la escritura femenina, estas mujeres del XIX lucharon para construir su propio espacio para la erudición -aquello que Virginia Wolf llamaría “una habitación propia” un siglo más tarde-: una independencia económica e intelectual que les permitiera desarrollar la escritura. Es por ello por lo que, entre los círculos intelectuales, literarios y femeninos empezaron a forjarse unos lazos que darían pie a la primera ola del feminismo español.

⁵ Esto es lo que muchos intelectuales de la época, entre ellos Clarín, afirmaban con vehemencia sobre la mujer “literata”: «la literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo» (Alas *Clarín* 1876: 1).

Lo que permite unir el feminismo bajo un solo clamor [es] (...) la aspiración tenaz, incluso obsesiva, de nuestras mujeres a ser personas, a poder superar su inmemorial condena a la ignorancia, mediante el acceso a la instrucción y a la cultura (Caballé 2013: 29).

Así pues, nos encontramos con el feminismo español del siglo XIX. Un feminismo que, ciertamente, llegaba a España con retraso -respecto a otros países europeos- (Caballé 2013: 75-80; Scanlon 1976: 4), pero que estuvo respaldado por brillantes personalidades y escritoras⁶ de la época. Entre estas, hemos de destacar a Emilia Pardo Bazán, puesto que, además de ser una gran intelectual, fue una feminista convencida -algo que reflejará su extensa obra y que podremos ver en el epígrafe siguiente-.

La condesa comenzó su educación en materia de género ya en el seno familiar, gracias a su padre, José María Pardo-Bazán y Mosquera, quien alentó estas inclinaciones y le facilitó el acceso a su biblioteca (Acosta 2007: 44-45). De hecho, en el artículo que doña Emilia Pardo Bazán publicó en el tomo II de *Nuevo Teatro Crítico* a modo de “prólogo” para *La esclavitud femenina* de Stuart Mill, podemos ver cómo nuestra autora tenía en alta estima el feminismo paterno (en Paredes Núñez 1992: 306):

Mi inolvidable padre [...] profesó siempre en estas cuestiones un criterio muy análogo al de Stuart Mill [...] le oí opinar desde mis años más tiernos, de suerte que no acertaría a decir si mi convicción propia fue fruto de aquélla, o si al concretarse naturalmente la mía, la conformidad vino a corroborar y extender los principios que ya ambos llevábamos en la médula del cerebro.

También es destacable ver cómo esa actitud de defensa de los derechos de la mujer le llevó a construir puentes de unión con personalidades como Giner de los Ríos, Castelar y otros krausistas. Por ejemplo, de Francisco Giner dijo en tono de alabanza: «Era Giner resueltamente feminista. Todo lo que atañía al mejoramiento de la condición de la mujer le interesaba en el más alto grado» (en Paredes Núñez 1992: 306). Y, por supuesto, no podríamos olvidar el impacto que tuvieron en su vida dos mujeres también gallegas, Concepción Arenal y Rosalía de Castro (Acosta 2007: 47-49). Con ellas coincidió en La Coruña durante los años 60 del siglo XIX y con ambas, se reencontrará a lo largo de su

⁶ Otros nombres más allá de las integrantes del canon: Josefa Massanés, Concepción Estevarena, Vicenta García Miranda, M^a Pilar Sinués, Ángela Grassi, Carolina Coronado, Concepción Arenal, Rosario de Acuña, Concepción Gimeno y Dolors Monserdà. (Ezama 2002: 159; Caballé 2013: 80-81).

vida -ya sea por comparaciones externas o por contactos intelectuales, como lo serían los congresos pedagógicos que compartiría con la jurista ferrolana-.

Emilia Pardo Bazán, sin lugar a dudas, fue una de las grandes figuras de su siglo: crítica, novelista, cuentista, introductora del naturalismo, autora de infinidad de crónicas, impresiones de viajes, artículos sobre la vida contemporánea, conferenciante incansable, miembro de numerosas sociedades, Consejera de Instrucción pública, presidenta de la sección de literatura del Ateneo, catedrática de Literatura Contemporánea de las Lenguas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid, fundadora de la *Biblioteca de la mujer*, de la Sociedad del Folklore gallego y del *Nuevo Teatro Crítico*... (Paredes Núñez 1992: 304-305). En resumen, una mujer entregada a sus ideales que luchó por abrirse un hueco de prestigio en un mundo predominantemente masculino y que, realmente, alcanzó su objetivo con éxito -ya que su obra se valoró con justicia-. Probablemente, su mayor y única tentativa frustrada fue el ingreso en la Academia, que se le negó por su condición de mujer al igual que a Gertrudis Gómez de Avellaneda o a Concepción Arenal.

Fue una mujer altamente comprometida con el feminismo y, en concreto, con el feminismo español, ya que luchó fervientemente porque este arraigara en la península, aunque en 1913, ya un tanto desengañada de sus ideales y de ver cómo al grueso de la población -y a la mujer en particular- no le interesaba en exceso la lucha feminista, decía:

Aquí no hay sufragistas, ni mansas ni bravas. En vista de lo cual, y no gustando de luchar sin ambiente, he resuelto prestar amplitud a la Sección de Economía doméstica de dicha Biblioteca y ya que no es útil hablar de derechos y adelantos femeninos, tratar gratamente de cómo se prepara escabeche de perdices y la bizcochada de almendra (en Paredes Núñez 1992: 313).

Por todo lo aquí expuesto, debemos valorar a doña Emilia Pardo Bazán por su gran labor para con el feminismo español y, por supuesto, por sus reivindicaciones en lo que a las desigualdades de género respecta -ya que en la época era de suma importancia reivindicar el derecho femenino a la educación, a la escritura y a las profesiones intelectuales-, pero también por sus aportaciones de valor incalculable al grueso de la historia literaria. Es decir, valorar su obra en un masculino plural inclusivo -aunque suene algo arcaico-, como la de cualquier otro gran autor de la historia literaria española. Valoración que habría sido del agrado de nuestra autora, apodada y devaluada como “la

Pardo Bazán”,⁷ puesto que siempre deseó que se la leyera como escritor: ni como mujer, ni como dama, ni como hombre (Patiño Eirín 2018: 18-19). Como señala Isabel Burdiel, esta fue una de las contradicciones de la condesa que, sometida a las estrecheces de pensamiento de su tiempo, se negó a hablar como mujer, aunque sí lo hiciera como feminista (en Patiño Eirín 2018: 19).

Es interesante apuntar que esta faceta de su personalidad ha sido una de las más estudiadas, convirtiendo, de este modo, el feminismo pardobazaniano en un objeto de interés para el mundo académico. Algo totalmente comprensible si tenemos en cuenta que las aportaciones de Pardo Bazán en la época fueron de gran importancia, ya que la condesa se preocupó de mostrar su compromiso con la llamada “cuestión femenina” a lo largo de su vida a través de su producción literaria. Por ejemplo, podríamos destacar el prólogo ya mencionado de Guadalupe Gómez-Ferrer para la edición de *La mujer española y otros escritos* (2018: 9-70), el acercamiento al feminismo pardobazaniano que hace Anna Caballé en su libro *El feminismo en España: la lenta conquista de un derecho* (2013: 101-125) o los numerosos estudios que la profesora Joyce Tolliver ha realizado acerca del discurso feminista de la escritora gallega -entre los que se encontraría el libro *Cigar Smoke and Violet Water*, monografía que analiza con maestría la relación entre los recursos formales y el mensaje feminista de la obra cuentística de Pardo Bazán-.

A continuación, presentaremos de forma general cuál era la situación de la mujer española decimonónica y, a su vez, introduciremos las opiniones críticas que la propia Pardo Bazán ya desarrollaba en estas últimas décadas del siglo.

⁷ Este uso del artículo era común para referirse a las artistas de la escena teatral y musical, pero nunca había sido empleado para nombrar a una escritora.

3. EMILIA PARDO BAZÁN Y LA MUJER ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Llegados a este punto y antes de adentrarnos en el estudio de los cuentos que componen *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, hemos de profundizar en la situación de la mujer española en la época y en la implicación de doña Emilia Pardo Bazán en la llamada “cuestión femenina”.

Para comprender los cuentos que integran *El encaje roto*, los conflictos planteados y los dilemas que afrontan los personajes creados por Emilia Pardo Bazán es imprescindible tener en cuenta la situación de las mujeres en la España. Para, así, entender mejor las críticas que Emilia Pardo Bazán expuso en estos treinta y cinco cuentos: críticas a la institución matrimonial como un negocio o acuerdo legal, a la violencia desmedida ejercida sobre la mujer tanto en el terreno físico como en el psicológico, al desamparo legal de la mujer española en el siglo XIX... Por todo esto, una de las principales fuentes de referencia serán los ensayos de la propia condesa de Pardo Bazán, destacando, entre ellos: “La mujer española” (publicado por primera vez en el número XVII de *La España Moderna*, mayo de 1890), “La cuestión académica” (en el número 3 del *Nuevo Teatro Crítico*, marzo de 1891), “Sobre los derechos de la mujer” (en el número 1015 de *La Ilustración Artística*, 1901), “La discriminación del Derecho Penal” (en el número 1021 de *La Ilustración Artística*, 1901), “Por una justicia que no discrimine” (en el número 1029 de *La Ilustración Artística*, 1901) y “La cuestión feminista” (en el número 1152 de *La Ilustración Artística*, 1904).⁸

También sería pertinente señalar que los epígrafes planteados a continuación ya han sido ampliamente estudiados, generalmente, con más detalle de lo que aquí podremos ver, y que, por tanto, podríamos acudir a muchas de las fuentes bibliográficas aquí referenciadas para ahondar en estas cuestiones.

3.1. Ámbito social, educativo, laboral y legal

La expansión del ideario feminista en España fue muy minoritaria a fines del siglo XIX, puesto que la sociedad española era mayoritariamente agraria, conservadora y católica -frente a países más industrializados como Inglaterra, Alemania o Estados

⁸ Todos estos artículos están recogidos en una reciente edición de Cátedra (2018), prologada por Guadalupe Gómez-Ferrer, por lo que, a partir de ahora, citaré dicha edición.

Unidos, de tradición librepensadora o protestante-. Por ello, el feminismo que surgía de las doctrinas e ideologías que habían inspirado la Revolución Francesa o de los cambios económicos producidos por la Revolución industrial, no tenía apenas cabida en el territorio español (Scanlon 1976: 5). De hecho, la Ilustración española había sido “débil” y el conservadurismo católico aún imperante se oponía a las doctrinas igualitarias de la Revolución (Scanlon 1976: 6), entendiendo el feminismo como un monstruo herético que atentaba contra la tradición. Por ello, Geraldine Scanlon (1976: 4) se atreve a afirmar que los acontecimientos reseñables del feminismo español del siglo XIX y de las dos primeras décadas del XX se pueden resumir en escasos puntos: la labor de los krausistas en la educación, la importancia de los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892 (en los que participaron Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal), la Reforma de la Escuela Normal de Maestras, los comienzos de una literatura que trataba el tema del feminismo (frente a la gran mayoría que se posicionaba como “antifeminista”) y las primeras secciones de feminismo en prensa periódica (por ejemplo, en *Revista Política* o en *Revista Popular*).

La situación de la mujer española del XIX en el ámbito educativo, laboral, legal y social, estaba sometida a múltiples restricciones. La educación adecuada para las niñas -dictada por la Real Orden de abril de 1816- hacía hincapié en las labores y, como mucho, en las clases “de adorno”,⁹ sin profundizar en ninguna materia (Scanlon 1976: 14). Esto comenzó a cambiar mínimamente con el nombramiento de Pablo Montesino en 1835 como Director de Instrucción Primaria -ya que consideraba que las mujeres debían estar bien instruidas para ser, al menos, buenas madres- y continuó con las escuelas segregadas de la Ley de Instrucción Pública de 1857. Aún así, las mujeres seguían sin tener acceso a estudios superiores y eran formadas, únicamente, con el fin del matrimonio. Este fue un tema en torno al que escribieron muchos intelectuales de ideas conservadoras, alegando que la mujer debía ser un buen “ángel del hogar”, una “perfecta casada”,¹⁰ es decir, debía cumplir con el que, por entonces, era el ideal femenino: figuras mitificadas que servían para consolidar el ideario de la domesticidad en la sociedad decimonónica (Scanlon 1976: 14-21). A pesar de todo, la Revolución del 68 vio nacer publicaciones más progresistas y serias, así como un desarrollo educativo -a nivel privado y público- promovido por los

⁹ Eva Acosta (2007: 45) se refiere así a los conocimientos que las jóvenes de buena familia podían aprender. Conocimientos o saberes que no se enfrentasen a la inocencia, «el mayor valor de una señorita de orden».

¹⁰ De hecho, se instaba a la lectura de los clásicos: *La perfecta casada* de Fray Luis de León o *De la instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives (Scanlon 1976: 21).

krausistas o los Congresos Pedagógicos que antes mencionábamos. De igual modo, es muy significativo señalar que, hasta la Revolución, no se había puesto en tela de juicio el ideal tradicional sobre el lugar de la mujer (Scanlon 1976: 7).

Por otra parte, el acceso al trabajo fuera del hogar estaba muy limitado para las mujeres. El lugar que ocupaba la mujer del siglo XIX en la estructura familiar estaba estrechamente ligado a los parámetros de la domesticidad y, por tanto, su relación con el trabajo remunerado también estaba atada a esta. Como Emilia Pardo Bazán apunta en “Sobre los derechos de la mujer” (en *La mujer española y otros escritos* 2018: 261), la mujer siempre ha trabajado, realizando algunas de las tareas más duras y penosas, sin que nadie apelara a la delicadeza y debilidad de su organismo y sin que nadie preguntara si estaban encinta o lactando. Aunque el trabajo femenino en numerosas ocasiones supusiera la aportación decisiva para la supervivencia económica de las familias trabajadoras, no siempre se ha reconocido como tal. Y esto sin contar siquiera con el reconocimiento del trabajo doméstico, del trabajo no remunerado, puesto que se ha visto devaluado o depreciado al considerarse una tarea femenina o ligada a la condición de la “mujer”. Un trabajo gratuito ejercido por la población femenina que, sin duda, ha constituido la pieza clave en el desarrollo de la sociedad capitalista (Ballarín 1993: 599).

Aunque había grandes diferencias según las clases sociales, el ámbito doméstico era el espacio por excelencia de la mujer burguesa, esencial para el funcionamiento de la familia. De ahí que se extendieran máximas como la del médico Pedro Felipe Monlau, que decía que «las mujeres son las que hacen o destruyen las casas» (en Nash 1993: 588). La actitud generalizada ante el trabajo remunerado la define correctamente Mary Nash: «El rechazo del trabajo asalariado femenino obedeció a su vez a una lógica económica: el miedo a la competencia y el desplazamiento de la mano de obra masculina por la femenina» (Nash 1993: 591). No obstante, en los cuentos de Emilia Pardo Bazán veremos ejemplos de personajes femeninos “emprendedores”, como sería el caso de «Casi artista» -donde Dolores gana fama como costurera tras el abandono de su marido y acaba creando un negocio de labores de costura muy reconocido- o el de «En silencio» -cuento en el que Aya lleva la taberna que heredó de su padre, aunque cuente con la ayuda ocasional de su marido-.

Finalmente, respecto al ámbito legal, Geraldine Scanlon (1976: 122-158) realiza un exhaustivo repaso de los Códigos Legales del siglo XIX, es decir, de las leyes que condicionaban la existencia femenina. Para profundizar en estas cuestiones se apoya en el Código Civil de 1889, en el Código Penal de 1870 y en el Código de Comercio de 1885 y divide su discurso en lo que concierne a la mujer soltera mayor de edad y a la mujer casada. En primer lugar, habla del derecho de la mujer soltera mayor de edad que, aunque pudiera parecer en posición legal análoga a la del hombre, se encontraba igualmente restringida. Mujeres que, a ojos de la ley y en numerosas cuestiones -como, por ejemplo, ser testigos en un testamento-, eran similares a los varones menores de edad, a los ciegos, a los sordos o mudos, a los que no estuviesen en su sano juicio... Por otra parte, habla de la mujer casada que, directamente, perdía los pocos derechos que poseía la soltera. De modo que, aquello para lo que se educaba fervientemente a las niñas desde su tierna infancia -el matrimonio- era un sinónimo de «esclavitud legal» (Scanlon 1976: 126).

Planteadas estas breves cuestiones, vamos a adentrarnos en la opinión de Pardo Bazán sobre la situación femenina en el siglo XIX. Para ello contaremos con sus ensayos, textos que hemos de valorar por su fiel retrato de la situación la mujer -depreciada por su género y considerada, desde los albores de la civilización, un ser inferior al hombre-,¹¹ pero, también, por su reivindicación ante las restricciones a las que se sometía al género femenino.

Educación y clases sociales

La educación es probablemente la condición previa más importante para la emancipación, pues la ignorancia es un medio tanto para mantener sometida a la mujer como para justificar ese sometimiento (Scanlon 1976: 15).

En primer lugar, la imposibilidad de acceso a la educación es algo que ya señalaban las intelectuales de la época;¹² entre ellas doña Emilia Pardo Bazán, puesto que consideraba que la mujer española no podría tener un ideal si no se le infundía el nuevo, pero tampoco se le respetaba el antiguo (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 88) -algo en lo que también incide Paredes Núñez: «la

¹¹ Estos pensamientos reduccionistas -respaldados en una supuesta biología- se habían visto muy afianzados en el capítulo dedicado a la mujer en *Emilio o De la educación* (1762) de Rousseau.

¹² Por ejemplo, Concepción Arenal o Sofía Tartilán reivindicaron el derecho a la educación de las mujeres desde una posición conservadora (Scanlon 1976: 25).

mujer es lo que el hombre ha querido que sea»-. Esta idea que recorre el ensayo de “La mujer española” es la que afirma que la Ilustración solo ha sido el periodo de las luces para los hombres, puesto que a las mujeres se les ha privado de sus antiguos ideales y no se les ha dado otros nuevos, consiguiendo, en todo caso, que la mujer sufra una involución y ensanchando aún más el abismo entre los dos géneros (Paredes Núñez 1992: 308).

Emilia Pardo Bazán analiza la educación recibida por las mujeres españolas pertenecientes a la aristocracia, pero también por las mujeres burguesas o de clase media. Primero, critica la educación que se les da a estas mujeres nobles, que, en su opinión, es “floja” -por no profundizar en estudios robustos y sinceros- y extranjerizada, porque se toman como referentes del buen gusto los modelos franceses, alemanes o ingleses. A propósito de esto, critica también la lectura de novelas francesas, de género azucarado, que son las preferidas por estas mujeres que consideran la novela española, cuanto menos, ordinaria (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 97). A continuación, aborda la educación de las mujeres burguesas como el principal problema de esta clase social. En palabras de Pardo Bazán, estas mujeres de clase media son preparadas para “pescar” un buen marido. Es decir, recibían lo que se conocía como las clases “de adorno” (Acosta 2007: 67), aquellos conocimientos con los que podrían brillar a ojos de sus posibles pretendientes. La condesa no cuestiona que en estas jóvenes haya un instinto amoroso natural, pero, a su vez, pone de relieve el componente utilitario de esta búsqueda de marido, porque, como ya hemos dicho, es la única forma que tienen las mujeres burguesas de garantizarse una existencia (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 101).

Así pues, la educación de estas mujeres burguesas para la «pesca conyugal» (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 101) conlleva una educación «con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino», por lo que nos encontramos con un «sistema educativo [en el que] predominan las medias tintas», que «limita a la mujer» y que la mantiene en «perpetua infancia» (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 102). Como bien apunta Pilar Ballarín (1993: 599) la escuela obligatoria decimonónica será el instrumento propagador de la moral burguesa, de su idea de estado, familia e infancia.

Emilia Pardo Bazán en su ensayo va más allá e insiste en que el problema para una educación tan laxa o poco profunda es que se intente satisfacer, por encima de todo, el deseo de los hombres burgueses y que este sea la formación de mujeres algo educadas, pero no instruidas. Es decir, mujeres que, en general, puedan leer y escribir, pero que solo tengan una educación básica, que las haga, simple y llanamente, presentables en sociedad (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 102). Esto, como bien señala la condesa, puede convertirlas en madres y esposas un tanto inútiles, pues no conocen la manera de desempeñar tareas del hogar, ni tienen conocimientos sobre la higiene y la salud que podrían serles útiles en el cuidado de los hijos (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 102-103).

Como vemos, Pardo Bazán se ensaña con aspereza con esta clase social, pues la burguesía es la que, a su juicio, más errores reproduce. Advierte que ella va a hablar en su ensayo de las tendencias generales, no de casos particulares, puesto que si se hiciera sería fácil desmentir su opinión (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 103). Emilia Pardo Bazán considera que el término burguesía o clase media es demasiado amplio. Dice que pertenecen a ella todas las familias que no llegan a ser nobles y todas a las que les alcanza para no ser de pueblo. Emilia Pardo Bazán critica ese afán por querer ser más que el pueblo ya que a veces no es una superioridad económica lo que los separa sino la indumentaria, el tener una salita para recibir las visitas o un criado o criada mal pagado. Dice que el menor cargo oficial en la familia sirve de pretexto para ingresar en lo conocido como clase media (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 99-100).

El problema que suscita esta categorización de la clase social es, por un lado, la cursilería y la vulgaridad de sus mujeres y, por otro, la poca conciencia de trabajo.

En primer lugar, Pardo Bazán considera que la mujer burguesa es «cursi y vulgar», mediocre por su estado social y porque trata de imitar a la aristocracia sin éxito (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 105). Prueba de ello es que las mujeres de clase media fijen su atención en todo detalle insignificante que rodee a las mujeres nobles. Algo que se evidencia a través de la prensa de la época, muy relevante a la hora de marcar los modelos de conducta, que distan totalmente de los parisinos -mujeres de mal vivir y actrices y comediantas- (“La mujer española” Pardo

Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 106). También señala que las actrices españolas son de extrema honradez, sin alardes bohemios ni excéntricos, cosa que nos interesa para hablar de uno de los cuentos de la colección, «Apólogo», aunque, en este caso, la atención se pose sobre una cantante de ópera.

En segundo lugar, Emilia Pardo Bazán es consciente de que el acceso al trabajo está muy limitado para la mujer, pero incide en que aún es menor el número de mujeres de clase media que ejercen una profesión. Así pues, considera que se erige un abismo entre la mujer de clase media y la del pueblo, puesto que la del pueblo cree que debe ganarse la vida -algo cuanto menos honroso- mientras que la burguesa cree que ha de ser mantenida por el hombre. De ahí que existan tantas mujeres burguesas dependientes y que se considere a «la mujer del pueblo [...] una personalidad ordinaria, pero [...] mucho más persona que la burguesa» (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 101).

Emilia Pardo Bazán habla, también, de tipos de mujer trabajadora: a la obrera barcinonense le achaca un sentido de la responsabilidad, del deber y del honor ligado al trabajo que es digno de alabanza; a la chula madrileña, a su vez, la considera una mujer entregada y sacrificada, que se encarga de mantener económicamente a su hombre -generalmente, cargado de vicios y actor de maltratos- (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 108-110). Finalmente, la condesa resume el papel de la mujer de clase baja en lo que al ámbito del trabajo respecta con las siguientes palabras:

En gran porción del territorio español, la mujer ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 115).

De este modo, vemos que las críticas y quejas que doña Emilia Pardo Bazán podía tener sobre la situación de la mujer española confluyen en diversos puntos: en lo tocante a la educación y al trabajo, pero también en el ámbito social y legal. Por ejemplo, las mujeres aristócratas eran las peores reputadas de España y la condesa de Pardo Bazán quería demostrar que esto era una injusticia.

Pardo Bazán apuntaba a la visión imparcial, es decir, al hecho de que solo se miraba y juzgaba a la mujer de esta clase social, no al hombre, puesto que en ella se encarnaban todas las virtudes, pero también todos los vicios. Mientras que para el hombre todo era lícito, para la mujer no. Este podía ser «haragán, derrochador, desenfrenado, frívolo, ocioso», vivir sumido en la ignorancia y la pereza, pensar solo en toros y caballos, no ayudar a su patria ni civilización... En cambio, a la mujer se le exigía decencia y mesura en cada uno de sus actos (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 94). Aunque doña Emilia Pardo Bazán afirma que existían mujeres hijas de la inmoralidad, también se cuestiona si el modelo moral que reciben de parte de los hombres es bueno. A esta pregunta responde que los hombres aristócratas pecan tanto como las mujeres y que aún es menos excusable en ellos, ya que la mujer frívola que solo cuida su apariencia está cumpliendo con su «papel de mueble de lujo», aquello para lo que el hombre la ha relegado (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 95).

A propósito de todo esto, Pardo Bazán aprovecha para asegurar que la mujer aristócrata entregada al lujo y a los vicios no es tan común como se cree. De hecho, no tarda en citar a mujeres nobles y a familias completas en las que las mujeres son honradas, están consagradas al hogar, a la caridad o a la devoción o que, incluso, tienen altos intereses intelectuales¹³ como la literatura, el arte, la ciencia o el progreso agrícola e industrial (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 95).

Por otra parte, y a pesar de no mostrar una especial simpatía por la mujer burguesa, hace una defensa de la honradez de esta ya que la mujer de clase media española del siglo XIX, frente a la del siglo pasado, se ha echado a la calle y se ha vuelto “callejera”. Emilia Pardo Bazán utiliza este término sin darle un sentido peyorativo, pues está en desacuerdo con la opinión de Luis Vives de que la mujer que sale de su casa hace peligrar su honra. Lo que vemos es que nuestra autora cree que las salidas del seno del hogar vienen motivadas por una «falta de intimidad doméstica» y por un «aborrecimiento de la soledad,

¹³ Esta cuestión de los intereses intelectuales es algo que doña Emilia Pardo Bazán defenderá a capa y espada en numerosas ocasiones (por ejemplo, en su ensayo “La cuestión académica”, publicado en 1891 en la revista *Nuevo Teatro Crítico*) y que le llevará a reclamar no solo una educación más completa para la mujer, sino también el acceso a la Academia de Gertrudis Gómez de Avellaneda y el suyo propio.

que es indicio claro de tener la cabeza mal amueblada» (“La mujer española” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 104). Una vez más, responsabiliza hasta cierto punto al varón de la situación peliaguda en la que se sitúa a la mujer de su condición social y se adelanta a su tiempo defendiendo la libertad femenina en la vida pública.

Los derechos de la mujer

Finalmente, para terminar de tratar la situación de la mujer en la España del siglo XIX, nos quedaría hablar del marco legal, con el que la condesa de Pardo Bazán es especialmente crítica e incisiva. Cuestión que tratábamos un poco arriba desde el estudio de Scanlon y que podríamos resumir con la afirmación de que la ley construía mujeres-niña (al menos en lo tocante a la legalidad), puesto que siempre estaban sometidas a un hombre -su padre, su hermano o su esposo-, al que pertenecían en cuerpo y alma (pues la doctrina religiosa también jugaba un importante papel aquí). Lo que evidencia esto es que rara vez la mujer podía identificarse como un ser con individualidad y autonomía. Esto es algo que podemos ver denunciado en alguno de los cuentos de la antología, por ejemplo, en «La culpable»; cuento en el que Elisa se nos presenta impotente, primero, ante su padre y, después, con su marido. Además, es ella quien carga toda la vida con el gran estigma de haberse fugado antes de la boda, convirtiéndose en la gran “culpable”, lo que incluso nos puede recordar a la Eva del Génesis bíblico, portadora del pecado original en la tradición judeocristiana.

Como es bien sabido, gran parte de las reivindicaciones de Emilia Pardo Bazán sobre los derechos de la mujer empezaban con defensas de una mejora educativa para el género femenino y acababan tocando diversos temas. Al igual que Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* (1869), Pardo Bazán cuestionó la falta de lógica que regía el destino femenino: mujeres que podían ser Jefe de Estado (María Cristina de Borbón e Isabel II), pero no acudir a la universidad; o mejor aún, el hecho de que una mujer pudiera ser canonizada como la madre de Dios, pero no aspirar al sacerdocio... Arenal también criticó el hecho de que la ley civil contemplase a la mujer como un ser inferior e infantil y que, a su vez, la ley penal le impusiera penas iguales o mayores que al hombre cuando esta delinquía (en Caballé 2013: 93-94). Y esto son cuestiones que Pardo Bazán retoma en su ensayo “Sobre los derechos de la mujer” (1901) alabando la decisión de Francia para permitir que las mujeres formen parte de su Jurado. De hecho, recordando la importante figura de Concepción Arenal como penalista y jurista española, eleva la

pregunta a cuestionar si los españoles serían tan necios de asombrarse ante la innovación (“Sobre los derechos de la mujer” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 262):

La mujer no hace las leyes, ni puede siquiera designar al que ha de hacerlas; pero las sufre de lleno, sin atenuaciones; la penalidad es para ella igual en todo caso y mayor en algunos que para el varón. Así se entiende la justicia [...] en el Jurado hace falta, mucha falta, la representación de medio género humano, hasta hoy juzgado, sentenciado, ejecutado por el otro medio.

Esto llevó a la condesa a hablar de una problemática que le preocupaba enormemente y que hunde sus raíces en las diversas violencias cometidas contra las mujeres, los asesinatos que ella bautizó como “mujericidios”.

Las violencias contra las mujeres: “mujericidios” y violaciones

De estos habló doña Emilia Pardo Bazán en otro ensayo de 1901, publicado en *La Ilustración Artística*, ensayo que la colección de Cátedra ha titulado como “La discriminación del Derecho Penal”. Aquí la condesa se preocupa por desmentir los llamados “crímenes pasionales” puesto que «la pasión, aunque sea excusa, debe ser excusa rarísima, lo más excepcional [...] La pasión es noble, y estos criminales “mujericidas” obedecen a impulsos más innobles y bajos» (“La discriminación del Derecho Penal” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 263). Considera que los asesinos de mujeres que dicen amarlas y adorarlas son los criminales más cobardes y que, por ello, deberían sufrir todo el rigor de la ley.¹⁴ También afirma que el “mujericidio” es un crimen más atroz que el homicidio, ya que implica abuso de poder por parte de quienes creen ser amos y protectores; hombres que creen «vagamente que por ser hombre [...] [tienen] derecho de vida y muerte sobre la mujer» (“La discriminación del Derecho Penal” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 264).

Sería conveniente señalar que, en los relatos de *El encaje roto* abundan los mujericidios o los intentos de mujericidio. Muestra de ello son «La puñalada», «Delincuente honrado», «A secreto agravio...», «La novela de Raimundo» o «En silencio», cuentos en los que nos encontramos con distintos tipos de asesinatos a mujeres

¹⁴ Pardo Bazán muestra su repulsa ante lo barato que sale dar muerte a una mujer. Nuestra autora considera que un endurecimiento de la ley podría ayudar a reducir el número de “mujericidios” (en Patiño Eirín 2018: 45).

-siendo estas novias, esposas o hijas del mujericida- como una muestra de hombría y posesión. Lo que todos estos cuentos tienen en común es que, la mera sospecha o posibilidad de que adulterio por parte de la mujer, lleva a que el varón se plantee el asesinato, pues como Reinaldo dice en «El revólver» (Pardo Bazán 2018: 173): «yo podré ser un loco, pero no soy un necio», es decir, que prefiere ser un asesino que un cornudo.

Por último, tendríamos que hablar de la posición que Pardo Bazán tomó sobre las agresiones sexuales, una violencia ejercida de forma sistemática sobre las mujeres a lo largo de la historia -otra vez encontramos un claro ejemplo en uno de los cuentos de la colección, en este caso «*Rabeno*», relato que concluye con el intento de violación de una muchacha-. En su ensayo “Por una justicia que no discrimine” (1901) -titulado así, de nuevo, por Cátedra-, a propósito de una agresión sexual y de un intento de asesinato acaecido en Carabanchel, expone con una actualidad pasmosa la problemática de estos casos: lo habitual que suele ser que se ponga en duda a la víctima, que se cuestione su pasado, que la pena no sea proporcional al crimen cometido... (“Por una justicia que no discrimine” Pardo Bazán en *La mujer española y otros escritos* 2018: 272):

¿Acaso a esa mujer, sea cual sea su conducta antes del momento del crimen, aunque fuese la escoria de la calle, no deben protegerla la ley y la sociedad? [...] Y porque supongamos que una mujer pobre, una humilde modista, ha incurrido en debilidades o en errores sentimentales, o de cualquier índole, ¿es menos infame su opresión, es menos sagrada su seguridad, su honra, su vida, sus derechos de ser humano, en medio de una sociedad que se dice civilizada?

Con estas palabras, entre otros de sus muchos ensayos, Emilia Pardo Bazán deja clara cual será su postura en lo que a la mujer y la legalidad respecta. Postura que se refleja en los cuentos que trataremos a continuación, en los que realiza una hábil crítica de todas aquellas cuestiones que, a su juicio, deberían ser tema de discusión.

4. ESTUDIO DE LA ANTOLOGÍA DE CUENTOS *EL ENCAJE ROTO*

El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres, como ya he ido adelantando, recoge treinta y cinco relatos escritos por doña Emilia Pardo Bazán entre 1883 y 1920. La mayoría de estos publicados, primero, en la prensa de la época, para luego pasar a formar parte de las antologías que la autora iba creando.¹⁵ Solo hubo tres excepciones a la publicación previa en la prensa periódica: «Tío Terrones», que apareció por primera vez en un libro llamado *El fondo del alma* en 1907; «Feminista», que fue publicado en *Sud-Exprés (Cuentos actuales)* de 1909; y «La advertencia», que es el único cuento que apareció directamente en la colección póstuma de *Cuentos de la tierra* (1922) -donde también figuraron algunos de los cuentos que aparecerán en *El encaje roto*-.¹⁶

Los periódicos y revistas en los que se publicaron estos cuentos por primera vez eran medios de difusión de intereses variados -desde prensa de información general hasta publicaciones científicas, artísticas, literarias y culturales-: *El Liberal*, *Revista Ibérica*, *El Gato Negro*, *Blanco y Negro*, *La Voz de Castilla*, *Nuevo Teatro Crítico*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Noche*, *Caras y Caretas*, *La Época* y *Los Lunes de El Imparcial*. Como vemos, esta diversidad de la prensa periódica estaba siendo una consecuencia del desarrollo que este barato medio de comunicación estaba viviendo en esos años «por factores de orden legislativo, mecánico, profesional y económico» (Ezama 1992: 18). Así, la prensa periódica se estaba convirtiendo en un objeto de consumo asequible para, prácticamente, todos los bolsillos; es decir, en una «enciclopedia popular» que suplía la necesidad de información ideológica, cultural y de actualidad de sus lectores, sobreponiéndose, incluso, al libro (Ezama 1992: 19, 21). Por otra parte, también se cree que los periódicos y las revistas afectaron al género del relato breve y que influyeron sobre este «por el contenido y los recursos formales del medio en que se difunden» (Ezama 1992: 23).

Volviendo a las características de la antología *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Cristina Patiño Eirín aclara en la “Nota a la edición” (2018: 53-58) que la nómina de relatos seleccionada para esta antología coincide con la

¹⁵ Ángeles Ezama (1992: 35) apunta que esto era común puesto que «la recopilación de relatos breves en volumen es, generalmente, posterior a la publicación aislada de los mismos [...] [porque] la voluntad de los escritores de dar a sus volúmenes un sentido global, suele ser posterior a la publicación de los relatos, y no anterior».

¹⁶ Datos recogidos en la “Nota a la edición” de *El encaje roto* de Cristina Patiño Eirín (2018: 53-58).

última edición preparada por Emilia Pardo Bazán. Por tanto, la editorial Contraseña mantiene las voluntades de fijación textual de la autora y construyen un proyecto donde «prevale[ce] el tema de la(s) violencia(s) que se ejercen contra las mujeres» (Patiño Eirín 2018: 53).¹⁷

Entre los cuentos que componen *El encaje roto* encontramos diecinueve relatos escritos a finales del siglo XIX -dos escritos en la década de los ochenta y el resto en los años noventa- y dieciséis pertenecientes a la última etapa de la vida de Pardo Bazán en las dos primeras décadas del siglo XX (Patiño Eirín 2018: 50).¹⁸ Estos datos cronológicos permiten observar que no hay etapas en las que repunte de un modo especial el interés de la autora por el tema de la violencia contra las mujeres, sino que fue una preocupación constante en la vida de la condesa desde la última década del siglo XIX.

Como ocurre en toda colección de relatos, el orden en el que están presentados los cuentos no exige un orden de lectura imperativo. Aquí podemos adoptar dos posturas: leerlos sin prestar atención a este, fijándonos en el mero reclamo de los títulos (en ocasiones irónicos o punzantes) o leerlos como si estos construyeran una secuencia (Patiño Eirín 2018: 49). De todos modos, Cristina Patiño (2018: 47) insiste en la unidad interna de la antología, ya que muchos de los cuentos parecen “capítulos” de una novela. Como ya señalábamos un poco más arriba, otro factor para tener en cuenta en la conformación del relato breve como género y, por tanto, para leer estos cuentos, sería su medio de difusión: la prensa periódica. De hecho, podríamos entender esa tendencia a la “brevedad” como una marca de estilo del medio en el que se publicaban dichos relatos a finales del siglo XIX (Ezama 1992: 26).

Lo que, sin duda, podemos encontrar en esta antología es una gran variedad entre los relatos compilados -*variatio* que, en palabras de Patiño Eirín (2018: 50), nada tiene que envidiar a la tan bien utilizada por María de Zayas o Cervantes-. Nos topamos con

¹⁷ En esta “Nota a la edición”, Patiño Eirín también asegura que los cuentos han sido reproducidos con fidelidad, aunque se haya adaptado la ortografía y la puntuación «conforme a los usos actuales» (Patiño Eirín 2018: 54), tratando de respetar íntegramente la prosodia característica de la autora gallega.

¹⁸ En la bibliografía primaria de este trabajo podemos encontrar un apartado con el desglose de los treinta y cinco cuentos que componen esta antología, siguiendo el orden de aparición en la misma y cada uno con su correspondiente fecha de publicación. En la “Nota a la edición” de Patiño Eirín (2018: 55-58) también se contempla la fecha de revisión final llevada a cabo por Emilia Pardo Bazán, es decir, su última salida al mundo editorial en vida de la autora, generalmente, en formato libro.

cuentos rurales (como «La advertencia») y urbanos o capitalinos (como «A secreto agravio...»), con cuentos de diferentes extensiones -la longitud de «No lo invento» frente al brevedad de «Aire»-, con cuentos de una brutalidad atroz combinados con otros de gran ironía -en este caso «Los huevos *arrefalfados*» jugaría ese doble papel en el que violencia y humor confluyen-, con relatos en los que predomina la narración («Mi suicidio») frente a aquellos en los que abundan los diálogos («*Rabeno*»), otros con referencias toponímicas ficticias (como aquellos que se sitúan en Marineda o sus alrededores: «El indulto», «La novia fiel» y «En silencio») o con argumentos extraídos de noticias de la época (los ya mencionados «No lo invento» y «Aire»).

De este modo, vemos que la diversa plantilla de cuentos que compone esta edición encuentra su punto de anclaje en la unidad temática, en ese subtítulo que reza “cuentos de violencia contra las mujeres”. Esta obra es, por tanto, la primera antología que se edita bajo el pretexto de organizar los cuentos en los que doña Emilia Pardo Bazán evidenció las múltiples violencias ejercidas sobre las mujeres: «físicas, psicológicas o emocionales, acosadoras, sexuales, simbólicas [...], laborales, vicarias y hasta obstétricas» (Patiño Eirín 2018: 53). Además, en los cuentos que componen esta edición podemos encontrar alguno en el que la solidaridad, la amistad, la protección y la comprensión entre mujeres son elementos clave -por ejemplo, en «El indulto», las mujeres de clase obrera constituyen el pilar fundamental de apoyo para la protagonista-.

Por todo ello, aunque esta colección no supone el reflejo absoluto de toda la nómina cuentística de la autora que responde a este criterio temático, sí es un buen comienzo para estudiar la narrativa breve de doña Emilia Pardo Bazán desde una perspectiva de género.

4.1. Los cuentos

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, como es bien sabido, además de ser muy numerosos, son de lo más diversos en lo que a temas y motivos respecta. Por ello, su clasificación siempre se ha presentado como una difícil tarea. Juan Paredes, en su exhaustivo trabajo de 1979 sobre los cuentos de la condesa, señala la necesidad de una clasificación -lo más flexible posible- por razones de estudio. Es decir, una clasificación que ayude a ordenar la multiforme producción de relatos, al tiempo que «destaque los

caracteres generales, las tonalidades dominantes, las intenciones y las inquietudes que estas narraciones reflejan» (Paredes Núñez 1979: 15).

Para realizar dicha categorización, Paredes Núñez recuerda que la primera tentativa clasificatoria no nace de un proyecto editorial posterior a Emilia Pardo Bazán, sino que fue la propia autora quien la llevó a cabo en las compilaciones de su obra.¹⁹ Esto dota de autoridad la clasificación de Paredes Núñez, puesto que promete respetar las decisiones de la condesa y, al mismo tiempo, simplificar agrupando los relatos en grandes ciclos temáticos. Las divisiones que establece son siete: cuentos de Galicia (rurales y de Marineda), cuentos religiosos (sacroprofanos y de circunstancias -Navidad, Reyes, Año Nuevo, etc.-), cuentos patrióticos y sociales, cuentos psicológicos y de amor, cuentos trágicos y dramáticos, cuentos populares, legendarios y fantásticos; y cuentos de objetos y seres pequeños.

Partiendo de la premisa de que los cuentos que componen *El encaje roto* comparten la temática de las violencias machistas, la clasificación de Paredes Núñez puede ayudarnos a ordenar esta nómina de treinta y cinco relatos según sus temáticas circunstanciales. Hay cuentos que se desarrollan en un **marco rural gallego**, como pasa en «La advertencia» o en «Las medias rojas», donde los personajes principales son campesinos pobres e incultos. En estos cuentos encontramos diversos elementos que nos conectan con Galicia y con ese ambiente rural: referencias a localidades ficcionales (como Vilamorta, pueblo descrito por su «ambiente provinciano que ahoga y consume a las almas inadaptadas» (Patiño Eirín 2018: 75)), galleguismos -como *lages* (*laxes* ‘piedra plana y lisa’), *parva* (‘tonta’), *maino* (‘con parsimonia apacible’), *irmán* (‘hermana’), escarrancado (‘derrengado’ o ‘abierto de piernas’)-, a veces traducidos -“mi hombre” (*meu home*)-; reproducciones del habla vulgar como «allí está el enfelís» («La advertencia» Pardo Bazán 2018: 75), «pero su hombre no tenía un pie en Norla y otro en Madrí» («La advertencia» Pardo Bazán 2018: 77), «era siempre su temor de mociña guapa y requebrada, que el padre *la mancasse*, como le había sucedido a la Mariola» («Las medias rojas» Pardo Bazán 2018: 77). Además, «Las medias rojas» muestra la brutalidad

¹⁹ Mientras que las primeras colecciones de cuentos pardobazanianos se construían simplemente para recoger relatos variados que hasta el momento habían sido publicados en prensa -*La dama joven*, *Sud-exprés*, *Cuentos escogidos*, *Arco Iris*-, las siguientes se formaban intentando agrupar los cuentos por sus temáticas: *Cuentos de la patria*, *Cuentos de la tierra*, *Cuentos de Navidad y Reyes*...

que Pardo Bazán achacaba a los labriegos como fruto de su ignorancia. En este relato nos encontramos con una agresión de parte del padre a su hija tras descubrir las medias rojas de la muchacha. El ataque surge como una acusación de coquetería hacia Ildara, quien acaba perdiendo un diente y queda tuerta tras la paliza.

Otros cuentos tratan temas vinculados con la **religión** -como en «Cuento primitivo», donde se hace una reescritura del Génesis en la que se explica que la mujer está hecha de la mejor sustancia humana, de lo que había sido “la flor del varón” («Cuento primitivo» Pardo Bazán 2018: 145), o en «De Navidad», «un cuento de tono legendario-simbólico que relata la conversión de un despiadado tirano en cuyo podrido corazón acaba de nacer el Niño Jesús» (Paredes Núñez 1979: 127)-. Tampoco faltan los relatos que tienen un **trasfondo histórico y político** -como «*Las desnudadas*», que se desarrolla en el contexto de las guerras carlistas-, ni los que pueden incluirse en el grupo de los **cuentos psicológicos o “de amor”**.

Estos últimos son los que más abundan en la colección por sus fuertes relaciones con el tema de la “cuestión femenina” y, también, porque, en principio, la experiencia del amor era la única “aventura” que se podían permitir las mujeres. Los relatos de Pardo Bazán, sin embargo, de lo que hablan es, más bien, de “desamor”. Dentro de los cuentos que se corresponden con esta categoría encontramos temáticas diversas. Por ejemplo, «La flor seca» y «Mi suicidio» son dos cuentos que coinciden en su argumento puesto que, en ambos, el marido está rebuscando en el secreter de su esposa fallecida y acaba desilusionado y frustrado. En el caso del primero al recordar su propia infidelidad y en «Mi suicidio» al descubrir el adulterio de su esposa. También nos encontramos con **historias de celos**, muy abundantes en la colección, como «La redada», «La puñalada», «El revólver», «La perla rosa», «Apólogo», «La novela de Raimundo», «A secreto agravio...» o «En silencio». Relatos en los que la violencia aparece de una forma u otra -ejercida por los novios o maridos- para cobrarse una venganza ante la infidelidad o la mera sospecha de esta. Mientras que en «La redada» esto solo lleva a la disolución del compromiso entre dos jóvenes novios; en «La puñalada», «La novela de Raimundo», «A secreto agravio...» y «En silencio» este arranque de celos se cobra la vida del personaje femenino. En «Apólogo», por su parte, todo queda en un intento de asesinato frustrado ya que Laura, la cantante de ópera huye a Rusia. En este caso es interesante destacar como, Vicente, el novio celoso, «ni aún creía amar a Laura» («Apólogo» Pardo Bazán

2018: 216), porque lo que vemos es que ni si quiera el amor o la “pasión” justifican el mujericidio. Por otra parte, «El revólver» nos relata la tortura psicológica de Flora que, a su vez, nos recuerda a la sufrida por Antonia en «El indulto» -historia en la que un miedo atroz la acaba llevando a la muerte-. Finalmente, deberíamos mencionar cuentos como «Entre humo», «Aire», «Delincuente honrado», «La dentadura», «*Leliña*», y «El encaje roto», que también encontrarían su lugar en esta clasificación. Por ejemplo, encontramos el tema de la esclavitud estética para ser amada en «La dentadura», un cuento en el que la tortura psicológica y el deseo de complacer al amado llevan a Águeda a un auténtico calvario. Algo que, en cierta medida, encontraríamos también en «Aire», aunque en esta ocasión, llevando a Cecilia al suicidio.

Igualmente hay cuentos que destacan por su componente **fantástico**, como lo serían «Vampiro» -de reminiscencias góticas- y «La emparedada» -que se inscribe en la tradición de las *bilinas* (Patiño Eirín 2018: 10) y conecta con el acusado interés de Pardo Bazán por la Rusia de los zares ya evidenciado en su ensayo *La revolución y la novela en Rusia*-. «Vampiro» nos cuenta la historia del rico y anciano Don Fortunato Gayoso, que se casa con Inesiña, una joven de quince años, sobrina del cura de Gondelle. Lo que al principio se presenta como una oportunidad para la joven, que se convertiría en la heredera universal de Fortunato cuando enviudase, da un giro fantástico; él consume su juventud y ella acaba muriendo por unas supuestas fiebres. «La emparedada» también destaca por su argumento: un zar que aborrece sin motivo a su esposa y que gracias a su poder puede privarla de su libertad sin dar explicaciones a nadie. En este caso, la zarina es un ejemplo del ser femenino definido por el deseo masculino.

En contraste con estos cuentos fantásticos, tenemos otros que se caracterizan por el **realismo exacerbado** (como es el caso de «No lo invento», del que hablaremos a continuación). Estas preferencias a la hora de narrar son las que nos llevan a comentar el naturalismo pardobazaniano, presente en algunos de los cuentos más brutales de esta antología. En primer lugar, deberíamos destacar que, aunque el naturalismo fue el estilo literario que la condesa introdujo en España, sus lectores se seguían enfrentando a sus textos como si estos fuesen meras fantasías de la autora. Por ello, muchos lectores se sentían repugnados al comprobar que algunos cuentos se inspiraban en hechos reales, que eran traslaciones directas de la crónica diaria de sucesos (Paredes Núñez 1979: 66, 91). El ejemplo por excelencia sería «No lo invento», cuento macabro donde los haya, puesto

que narra el fallecimiento de *Puri la Casta*, la violación de su cadáver y el juicio del tío Carmelo, el enterrador del pueblo, acusado de necrofilia. Se publicó por primera vez con el añadido de «(Sucedido)» tras el título, pero este no se mantuvo en las ediciones posteriores, por lo que podríamos pensar que la autora tuvo sus motivos para ocultar su carácter noticiero cuando ya había pasado el tiempo (Patiño Eirín 2018: 117). Es interesante destacar que ya existía una tradición “romántica” de secuestro del cadáver de la amada desde *Noches Lúgubres* de José Cadalso (1789). Aún así, es probable que la brutalidad de Pardo Bazán estribase en la crudeza sexual necrofílica -tema del que habla Pilar Pedraza en *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*-.

Ahora bien, lo que más nos interesa del uso del naturalismo o del realismo en la cuentística pardobazaniana es la intención: ficcionalizar la cara más sórdida y cruel de la sociedad. Con esto vemos que la autora gallega, por un lado, quería hacer una defensa de la civilización y la cultura, ya que consideraba que su ausencia provocaba el salvajismo y la barbarie -elementos que, a su juicio, se personificaban en los campesinos²⁰ y en el mundo rural-; y, por otro lado, quería servir de espejo de la sociedad, de testimonio mimético «de los fracasos sufridos en función de una visión errónea del amor y de la pareja» (Quesada Novás 2003: 77). En otras palabras, con sus **cuentos psicológicos o “de amor”**, Emilia Pardo Bazán expone las violencias que se dan en las relaciones hombre-mujer para, así, hacer una denuncia de la misoginia imperante en la época y para pedir, de algún modo, un cambio. El problema es que la sociedad con la que se encuentra «se niega a reconocer la necesidad de [...] cambio en lo referente a la situación de la mujer» (Quesada Novás 2003: 77).

4.2. Análisis de «El revólver» y «El encaje roto»

Vamos a centrar nuestro análisis en dos cuentos de la colección: «El revólver»²¹ y «El encaje roto»,²² publicados por primera vez en la prensa periódica de la época, en *El*

²⁰ Mientras que Pardo Bazán tenía una mala imagen del hombre campesino, la campesina se le presentaba idealizada: valoraba su esforzado trabajo y admiraba su libertad frente a la contaminación de la moral burguesa (Quesada Novás 2002: 97), algo que ya veíamos en *La mujer española y otros escritos*.

²¹ Este relato, que aparece en el puesto dieciocho de la antología de *El encaje roto*, ha sido objeto de estudio de un interesante artículo de Jennifer Smith: “La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán”, 2009.

²² También ha sido estudiado en artículos específicos, como lo sería “The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán” (2007) de Susan Walter.

Imparcial (1895) y en *El Liberal* (1897) respectivamente. «El encaje roto» es el último cuento de la colección y, también, el que da título a esta, por lo que, en buena medida, se convierte en un símbolo de las intenciones que movieron a los editores y a la responsable de la edición al preparar la antología.

Estos dos cuentos presentan una estructura básica bastante similar, aunque sus personajes principales femeninos sean de lo más contrarios. Este es el motivo por el que veo conveniente estudiarlos, primero, conjuntamente; porque en ellos se observan mecanismos narrativos que la autora emplea con maestría en su escritura de relato breve, al tiempo que hace una crítica de las violencias ejercidas sobre la mujer desde dos puntos dispares.

En primer lugar, ambos son cuentos “psicológicos” según la clasificación ya mencionada de Paredes Núñez, y, por tanto, son relatos que centran su interés en la interioridad de los personajes, oponiéndose así a los cuentos de acción. Son narraciones breves en las que Pardo Bazán utiliza toda una serie de recursos narrativos -monólogo, diálogo, estilo directo, estilo indirecto libre, etc.- para transmitir el punto de vista de sus criaturas de ficción. Esto es algo que podemos ver en diversos fragmentos de estos cuentos, como en la siguiente cita de Micaelita, que es un ejemplo de ese monólogo directo que busca la introspección: «Debí de inmutarme; por fortuna, el tul de mi velo me cubría el rostro. En mi interior algo crujía y se despezaba» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 277). En otros momentos, el diálogo se independiza incluso de la acción, haciendo que este se centre en la manera de sentir y de expresar de sus hablantes, otorgándoles su propia voz (Paredes Núñez 1979: 201); algo que vemos en la conversación final de «El revólver», narrada por el confesor de Flora («El revólver» Pardo Bazán 2018: 175-176):

—¿Y cómo terminó esa situación tan horrible? —pregunté para abreviar, porque la veía asfixiarse.

—Terminó...con Reinaldo, que fue despedido por un caballo y se rompió algo dentro, quedando ahí mismo difunto. Entonces, solo entonces, comprendí que el quería aún, y le lloré muy de veras ¡aunque fue mi verdugo, y verdugo sistemático!

Son, también, cuentos en los que los personajes parecen estar dominados por “pasiones” incontrollables (Paredes Núñez 1979: 194), lo que nos recuerda, de nuevo, a los relatos de Maupassant y nos conecta con esa atmósfera de tensión y angustia en la que

se desenvuelven algunos de estos relatos (Paredes Núñez 1979: 196). De hecho, una de las mayores “pasiones” y obsesiones que recorre esta colección, y que encontramos de manera acusada en «El revólver», son los celos. Cuestión que abordaremos un poco más adelante, apoyándonos en el estudio ya mencionado de Smith.

Tanto «El revólver» como «El encaje roto» comienzan contándonos la historia de una mujer ajena a la voz narradora que, en esta ocasión, es la de un testigo. Voz narradora, testimonial y principal que, en ambos casos, se ve reemplazada por la de la propia “víctima”, que es quien toma las riendas de la narración, haciéndose responsable de la transmisión de su secreto. Esto es curioso porque hace que en ambos cuentos encontremos un modo de narrar diferente al tradicional: tenemos dos voces narrativas -una que hace las veces de testigo y de confesor, otra que cuenta su propia historia- y, por supuesto, diálogos -recurrentes²³ en la narrativa breve pardobazániana-. Podríamos pensar que la utilización de este recurso -el narrador testigo- busca introducir la oralidad, puesto que tradicionalmente ha sido un signo de veracidad.²⁴

Otro punto en el que confluyen «El revólver» y «El encaje roto» es en el espacio, ya que la confesión de ese hecho horrible del pasado se produce, en los dos casos, en un balneario. Este lugar es tan específico que podríamos indagar en su significado. En primera instancia, es un espacio accesible solo para personalidades adineradas o, incluso, aristocráticas -mientras que los personajes de «El revólver» parecen de clase acomodada y burguesa, los de «El encaje roto» se presentan más bien como nobles-, puesto que poder disponer de estos servicios y retirarse para el descanso implica un lujo que no toda clase social se podría permitir. También es un espacio que pertenece a la esfera de lo privado, un espacio que ofrece intimidad y seguridad, en el que una mujer puede sentirse cómoda para expresar su propia subjetividad (Walter 2009: 796), algo muy significativo en estos cuentos dónde las mujeres toman la palabra. De hecho, el otro ejemplo que encontraríamos en esta misma colección ubicado en un balneario sería el cuento «Feminista», escrito en clave de humor, pero que también nos presenta a una mujer que se siente “poderosa” en ese espacio. En este caso, el narrador testigo -que es un hombre-

²³ Baquero Goyanes dice que los cuentos de Pardo Bazán constituyen «el mejor ejemplo de una cuidadosísima técnica en cuanto al empleo del diálogo, siempre el justo, expresivo y eficaz» (en Paredes Núñez 1979: 202).

²⁴ Un recurso que ya se manifestaba en los primeros textos historiográficos americanos -con ese afán por ganar veracidad-.

cuenta las que fueron las “vergüenzas” de un matrimonio en el que la joven Clotilde Pedregales, se dedicó a vengarse de su marido, cuando este ya estaba viejo y enfermo. Este relato es interesante porque muestra la inversión de papeles en el matrimonio cuando la dependencia de los cuidados femeninos se agiganta. Cuenta que, tras la noche de bodas -primer sometimiento al marido-,²⁵ don Nicolás Abreu y Lallana hizo que su joven esposa se pusiera sus pantalones para ridiculizarla y advertirla de que él siempre sería quien los llevaría en la relación. Por esto, cuando Abreu ya no puede valerse por sí mismo, es humillado -supuestamente en secreto- por Clotilde, que le obliga a ponerse sus enaguas al tiempo que dice «-Para que sepas que las llevas ya toda tu vida, mientras yo sea tu enfermerita ¿entiendes?» («Feminista» Pardo Bazán 2018: 115).

Finalmente, antes de abordar los correspondientes análisis por separado, cabría mencionar que ambos cuentos se corresponden también con otra de las clasificaciones del catedrático Paredes Núñez, la de los cuentos de objetos y seres pequeños. En palabras del propio Paredes Núñez, lo que nos permite descubrir la verdadera idiosincrasia de los personajes son los pequeños incidentes, los gestos sin importancia aparente que dominan estas narraciones: «lo que a veces no puede descubrirse en el lineal transcurrir de una existencia, aparece perfectamente claro en un pequeño fragmento, en un insignificante detalle. Esto es lo que nunca olvida el cuento» (1979: 200).

Por ello, estos títulos tienen tanta importancia, tanta carga de significado, porque en dos o tres palabras encierran la clave del cuento. En «El revólver» este objeto se nos presenta como algo mucho más peligroso que un arma homicida, es el instigador del miedo, la herramienta de tortura psicológica que domina la existencia de Flora durante cuatro años. Por otra parte, «El encaje roto» es el desencadenante de la violencia o, mejor dicho, lo habría sido si Micaelita Aránguiz no hubiese parado la boda. En este caso, el desgarrar insignificante de un volante de encaje del vestido de novia es la provocación mínima y necesaria para que la joven protagonista conozca realmente al hombre con quien tenía pensado casarse. Es también el objeto que da motivos a Micaelita para oponerse a su “destino” y, por tanto, supone un rayo de esperanza y empoderamiento.

²⁵ Cabría señalar que dicha sumisión probablemente estaría ligada a la consumación del matrimonio, que como bien señala Acosta, «era un aspecto del proceso de convertirse en mujer que nadie se había encargado de aclarar a las jóvenes en medio de todos los preparativos de su boda. Un detalle tan trascendental como para marcar la vida ulterior de la pareja, y en el que ellas se encontraban en desventaja, pues por lo general sus maridos ya habían tenido experiencias anteriores, [...] casi siempre con prostitutas» (2007: 67).

Con este relato la condesa está mostrando un modelo femenino insurrecto respecto a la moral ochocentista, es decir, una existencia que se sale de lo establecido; por lo que tiene sentido que sea el elegido para dar nombre a esta colección y recordarnos, de este modo, que hubo mujeres en su siglo que también se enfrentaron a la norma patriarcal. Así, como bien dice Cristina Patiño Eirín, lectoras y lectores podrán reconstruir los jirones de este «Encaje roto», viendo y analizando los tipos de represión sobre las mujeres, que generan siempre representaciones simbólicas con «semas de rotura, de engaste problemático, de encaje fallido, de puzle sin armar, [en resumen], de estructura que hay que cambiar» (2018: 38).

4.2.1. Los celos y el amor romántico en «El revólver»

En «El revólver», un narrador no identificado, aunque muy próximo a la protagonista (un compañero del balneario en el que se encuentran o quizá un médico), cuenta la confesión que le hizo Flora –una mujer que ha alcanzado la treintena- de los padecimientos sufridos en de su matrimonio con Reinaldo. Esta confesión se produce «en un acceso de confianza, de esos que provoca la familiaridad y convivencia de los balnearios» («El revólver» Pardo Bazán 2018: 171) y es la justificación que se da a la enfermedad cardíaca que padece Flora, ya que, para el narrador testigo, su dolencia del corazón parece ir más allá de lo físico.

El relato tiene un marco introductorio en el que el narrador principal presenta a Flora, la describe físicamente como una mujer que pudo ser bella, pero a la que los años y los sufrimientos le han pasado factura, dejándole en la mirada cierta especie de extravío. Una mujer que es bella pero lánguida -el prototipo de feminidad del siglo XIX- y parece haberse marchitado por la experiencia del dolor. Esta profunda descripción del personaje a partir de los rasgos externos -físicos- que percibe narrador señala síntomas relacionados con la enfermedad y la locura: «Su pelo rubio y sedoso mostraba rastros de ceniza, canas precoces...», «Sus facciones habíanse marchitado», «la tez [...] revelaba esas alteraciones de la sangre que son envenenamientos lentos, descomposiciones del organismo» («El revólver» Pardo Bazán 2018: 172). Además, el narrador incita a la confidencia con una reflexión melancólica sobre el paso del tiempo que recibe esta enigmática respuesta de Flora: «Nada es nada... a no ser que nosotros mismo convirtamos ese nada en algo» («El revólver» Pardo Bazán 2018: 171). Sobre esta abstracción

volveremos algo más adelante, porque, como señala Smith (2009: 704), ese “nada” bien podría ser el poder ilusorio que su marido ejerció sobre ella. En general, vemos que el sentimiento de compasión del narrador -o la empatía, diríamos hoy- es reconocido con gratitud por la mujer, que decide ir abriendo poco a poco su corazón.

A continuación, Flora adopta el papel de narradora y comienza a narrar a su interlocutor cómo un matrimonio que en principio podría parecer ideal,²⁶ se truncó en pesadilla. Dice que se casó muy enamorada y muy joven, teniendo diecinueve años mientras que su cónyuge casi alcanzaba los cuarenta. A pesar de la diferencia de edad, el enlace parecía haber sido todo un acierto puesto que la joven tenía un carácter animadísimo y era feliz junto a su esposo. Los problemas comenzaron una vez cumplido el aniversario de su casamiento, cuando Reinaldo empezó a manifestar unos celos enfermizos, violentos e infundados que acabaron llevándole, revólver en mano, a amenazar a Flora. Desde entonces, el revólver se convierte para la joven en una terrible obsesión que acecha su mente día y noche. Sólo logra recuperar el aliento tras la muerte de su marido -causada por una mala caída de un caballo-, después de cuatro años de maltrato psicológico. Es entonces cuando descubre que el revólver nunca estuvo cargado, pero ya es demasiado tarde, el terror se ha instalado en su interior: «un revólver sin carga me pegó el tiro, no en la cabeza, pero en mitad del corazón» («El revólver» Pardo Bazán 2018: 176).

Son numerosos los cuentos de amor pardobazanianos que presentan a una serie de personajes totalmente dominados por los más irrefrenables celos, desencadenantes de violencias, venganzas y muertes (Paredes Núñez 1979: 194-195): «Apólogo», «La puñalada», «A secreto agravio...» o «En silencio». Personajes predominantemente masculinos, pues, como señala Smith apoyándose en una observación de Quesada Novás sobre «Caso» -el único cuento en que se retratan unos celos femeninos que distan mucho de los prohibitivos y violentos masculinos-, la condesa «muestra patrones de comportamiento que se diferencian según el género de la persona» (en Smith 2009: 702). En otras palabras, Emilia Pardo Bazán, a través de sus cuentos, hace un alarde de su «claro

²⁶ Esto nos conecta con otros muchos cuentos de la colección en los que la relación de noviazgo o de compromiso parece, a ojos de todos, un idilio («La redada», «La novia fiel» o «El encaje roto»). Nosotros, como lectores, asistimos al proceso mediante el que se desenmascaran estas bellas historias de amor, descubriendo temperamentos iracundos y celosos en su mayoría.

conocimiento de los roles sociales por género, y [de cómo] estos roles diferenciadores [son] los que marcan, tanto la diversidad de intereses, como las posibilidades de actuación» (Quesada Novás 2003: 127).

Como ya comentábamos en apartados anteriores, la conciencia feminista de nuestra autora gallega la había llevado a ser sumamente crítica con los abundantes “mujericidios” y, por tanto, con los criminales que los llevaban a cabo. De hecho, fue una gran detractora de la “pasión” como el móvil de estos asesinatos. Por estos motivos, Pardo Bazán trató de deconstruir el concepto romántico de los celos como manifestación de amor -alegando, también, que el afecto nunca podría provocar ataques violentos-, para educar a la población y, en concreto a las mujeres (Smith 2009: 699).

La teoría que defiende Smith (2009: 699, 703) es que, en «El revólver», el abuso psicológico tiene su origen en la inseguridad de Reinaldo sobre su propia masculinidad y no en esos supuestos “celos”. Algo que podemos deducir repasando los distintos indicios que encontramos en el cuento como que, tras un año de matrimonio, la pareja aún no haya concebido hijos; que Reinaldo muera cayendo de un caballo -como representación de la pérdida de poder y autoridad-, o que, tras su muerte, se descubra que el revólver -símbolo fálico- nunca había estado cargado. Todo esto viene a desembocar en la idea de que Reinaldo se siente incapaz de cumplir con el ideal masculino y ve peligrar su hombría. El problema es que, dentro de los códigos culturales de la época, la manera de reafirmar su masculinidad solo es factible a través del control absoluto de su esposa, incluso a costa de convertirse en su verdugo y provocarle el terror más profundo.

En resumen, con este cuento veríamos que Emilia Pardo Bazán no solo desmitifica los celos -generalmente tratados desde la perspectiva del amor romántico-, sino que también juzga las herramientas del patriarcado del siglo XIX para controlar las actitudes de hombres y mujeres (Smith 2009: 704). Por un lado, obligando a Reinaldo a reprimir sus inseguridades y empujándolo a la violencia como único medio para demostrar su hombría. Y, por otro lado, sometiendo a Flora, que acepta su martirio hasta el punto de ser cómplice de su maltratador, ya que como ella misma dice al final del cuento: «entonces, solo entonces, comprendí que le quería aún [...] ¡aunque fue mi verdugo, y verdugo sistemático!» («El revólver» Pardo Bazán 2018: 175). Es decir, se cuestiona la

violencia misógina como un problema que hunde sus raíces en la socialización humana dependiendo del género.

4.2.2. La insumisión en «El encaje roto»

Dividido en dos partes, este relato, al igual que el cuento que acabamos de analizar, comienza con la narración en primera persona de una voz no identificada, aunque también próxima a los protagonistas de la historia, que narra con detalle los pormenores del revuelo originado por la disolución de una boda durante la misma ceremonia. El motivo, inexplicable para muchos, fue que Micaelita Aránguiz, la novia, «al pie mismo del altar, al preguntarle el obispo de San Juan de Acre si recibía a Bernardo [de Meneses] por esposo, soltó un “no” claro y enérgico» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 272) con gran vergüenza para el novio y desconcierto para los invitados.

La narradora advierte desde el principio que lo insólito del caso no es tanto la historia del rechazo en sí como la clase social en la que la anécdota escandalosa se había producido: una pareja de aristócratas.

No son inauditos casos tales, y solemos leerlos en los periódicos; pero ocurren entre gente de clase humilde, de muy modesto estado, en esferas donde las conveniencias sociales no embarazan la manifestación franca y espontánea del sentimiento y de la voluntad («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 272).

Es la pertenencia a una y otra clase social lo que determina el escándalo, el ridículo y la vergüenza, aparte de que la relación de esta pareja parecía perfecta y no había indicios que llevasen a imaginar un desenlace tan amargo -esta situación inicial también se da en «La redada», con el añadido factor de los celos, o en «La novia fiel» (que también adopta ese tono de confesión), donde una pareja de diez años se rompe a causa de un temeroso secreto: el deseo carnal de Amelia que podría conducirla a la infidelidad-.

Pese a que la narradora no pudo asistir a la boda, hace una descripción minuciosa de la escena, recreándose en imaginarla y creando un *cuadro* vívido de la situación («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 272-273): «el salón atestado» de gente, las «señoras vestidas de terciopelo», los hombres luciendo insignias militares... No falta ningún componente en este *cuadro* que para nada desentonaría en las actuales escenas de cine ambientadas en el siglo XIX -los caballeros de frac, la madre de la novia, las hermanitas

vestidas de rosa y azul, los adornos florales del oratorio-, ni las referencias al viaje de novios, o las alusiones a los nervios del novio. Con este fragmento podemos pensar que quizás Emilia Pardo Bazán ya conocía la novela de Leon Tolstoi, *Ana Karenina* (1877) y, en concreto, el pasaje de la boda de Kitty.

La narradora se recrea en presentar minuciosamente la entrada de la novia, la expectación de los invitados, la reacción del “novio herido”, la incredulidad del obispo y de todos los oyentes ante las palabras de Micaelita: «Todo esto, dentro de la vida social, constituye un terrible drama» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 272-274). Máxime cuando no llegó a saberse la causa de la súbita negativa. Hay que tener en cuenta por otro lado, como señalábamos al hablar de la situación social de la mujer española en el siglo XIX, que el matrimonio era uno de los eventos sociales por los que toda jovencita de clase media o alta debía pasar para asegurarse un futuro -aquello que nuestra autora bautizó «pesca conyugal»- y para evitar la soltería, tan despreciada en la época. Eva Acosta (2007: 67) habla de esta problemática con claridad:

Tomar estado era casarse o, a lo sumo, ingresar en un convento, pero convertirse en un apéndice impar dentro de la familia no resultaba un destino deseable para unas mujeres a quienes se había convencido de carecer de personalidad individual.

Por otra parte, la posibilidad de separación o divorcio ni siquiera se contemplaba,²⁷ de modo que el enlace matrimonial era, a ojos de la sociedad, una decisión irrevocable. De hecho, Emilia Pardo Bazán diría «[d]el matrimonio [que], si no se realiza en condiciones de probabilidades de armonía, es una temeridad espantosa. Cadena que no puede romperse, hay que mirar cómo se suelda» (en Acosta 2007: 156).

Planteadas estas cuestiones de índole social respecto a la institución del matrimonio y volviendo al relato, podemos ver que la decisión de Micaelita es, realmente, un gran acto de insumisión, rebelión y valentía; puesto que le podría costar la muerte en sociedad. La narradora no escatima detalles -algo curioso ya que no llegó a presenciar la boda truncada, sino que está contando la historia “de oídas”- y parece ser consciente del

²⁷ El caso de Emilia Pardo Bazán y su matrimonio fue toda una excepción, porque, aunque nuestra autora llevase a la práctica su separación sin divorcio, no era algo bien visto a ojos de la sociedad. Se casó con solo dieciséis años con José Quiroga, que era lo que por entonces se llamaba un «buen partido» (Acosta 2007: 70). Años más tarde recriminaría a sus padres estas bodas tan tempranas (en Acosta 2007: 71).

valor de la joven novia, como delata el léxico que utiliza. Primero diciendo que Micaelita respondió al cura con «un «no» seco como un disparo, rotundo como una bala» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 274), puesto que con esta oración la está haciendo poseedora de un arma; su palabra, su negativa -algo que le otorga culpa, pero también poder-. Y después contando que Micaelita se negaba a explicar sus verdaderos motivos para tal negativa: «se limitaba a decir que había cambiado de opinión y que era bien libre y dueña de volverse atrás, mientras el «sí» no partiese de sus labios» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 274). En este caso, la cita es muy relevante, ya que, junto con el sentido general del cuento, ha sido utilizada por un artículo de *La Voz de Galicia* como un sinónimo del famoso eslogan “no es no” que tanto resuena en nuestros días (Rodríguez García 2018).²⁸ Pero, sobre todo, es muy importante por su modernidad y actualidad, por introducir la idea progresista, pero nada descabellada de que una mujer es “libre de cambiar de opinión”, algo que en la época podría parecer impensable.

Merece la pena recordar cómo Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* cuenta una historia que «oyó contar en su juventud» (Martín Gaité 1987 / 1994: 44-45):

El caso de una señorita -no sé si de Palencia o de Valladolid- que le había aguantado a su novio tal cantidad de desaires y de humillaciones que nadie se explicaba cómo no lo mandaba a paseo. [Hasta que, en la ceremonia de boda,] cuando le tocó a ella el turno de contestar si lo quería por esposo, se hizo un silencio expectante. “¡No, señor!” Se la oyó pronunciar al fin con voz segura y bien timbrada, dirigiéndose al cura. Y volviéndose acto seguido a todos los circundantes que llenaban la iglesia, añadió con énfasis, haciendo un gesto teatral que los abarcaba con la mano: “¡Y si he llegado hasta aquí, es para que sepan todos ustedes que si me quedo soltera es porque me da la gana!”

Carmen Martín Gaité no sabe si la anécdota es real o si procede de un personaje de ficción, por lo que podemos pensar que quizá proviene de una olvidada lectura del cuento de Pardo Bazán. Además, nos interesa cómo concede al suceso un significado trascendente, de “proeza”, pues el episodio tiene lugar en los años franquistas.

La primera parte de *El encaje roto* concluye sin desvelar el misterio de los motivos que habrían podido causar la ruptura del enlace de una pareja de novios, hasta entonces aparentemente «satisfechos y amarteladísimos» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018:

²⁸ Este artículo de Manuel Rodríguez García, titulado “El «no es no» de Emilia Pardo Bazán”, es una presentación de la antología *El encaje roto* a partir de este cuento homónimo.

275). La segunda parte comienza tres años después cuando ya el hecho casi estaba olvidado, y la narradora se encuentra con Micaelita en un «balneario de moda» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 275). Aquí, de nuevo, se evidencia la intimidad de dicho espacio privado, que da pie a que dos mujeres hablen con sinceridad hasta de sus secretos mejor guardados. Finalmente, antes de dar comienzo al discurso en primera persona de la protagonista, la testigo incide en que tiene el permiso fehaciente de Micaelita para divulgar su historia.

Lo sorprendente -para el lectorado- de la confesión Micaelita es su insistencia en juzgar lo que sucedió como una mera nimiedad («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 275):

–Fue la cosa más tonta...De puro tonta no quise decirla; la gente siempre atribuye los sucesos a causas profundas y trascendentales, sin reparar en que a veces nuestro destino lo fijan las niñerías, las *pequeñeces* más pequeñas...Pero son pequeñeces que significan algo, y para ciertas personas significan demasiado. Verá usted lo que pasó; y no concibo que no se enterase nadie, porque el caso ocurrió allí mismo, delante de todos; solo que no se fijaron, porque fue, realmente, un decir Jesús.

El motivo tan “nimio” lo provoca el desgarró de una pieza de encaje que Bernardo le había regalado para su vestido de novia: «la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria...» («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 277).

Este afán por restarle importancia es algo que podemos entender si pensamos en el miedo que Micaelita pudo tener a que se la juzgase, probablemente, de exagerada, temerosa o histriónica. De nuevo, porque el mecanismo de sumisión -que ella supera- que aquí se pone en funcionamiento es de índole psicológica y social. Lo que sucede es que la joven -que por muy enamorada que estuviera de Bernardo de Meneses, conocía los rumores sobre el carácter violento de su prometido y sentía que no lo llegaba a conocer en profundidad-, decide abandonar a su novio al pie del altar porque, camino de este, descubre su genio irrefrenable. A causa de uno de esos pequeños incidentes de los que antes hablábamos, Micaelita conoce el terror más profundo viendo el rostro de su prometido contraído por la ira.

De modo que, como ya planteábamos, la transgresión de Micaelita, dispuesta a sacrificar su reputación social por un afán de libertad y bienestar, es una lección de empoderamiento. Por un lado, Micaelita muestra la resolución y valentía de hacer frente al dilema interno que se le generaría en esos momentos (como pasa en «La *redada*» cuando María Azucena descubre el verdadero “ser” de su prometido) al tiempo que quita importancia a un suceso que para ella fue decisivo. Y, por otro lado, dignifica el valor del «no», de la importancia del consentimiento. Esto último es algo muy relevante porque antes del suceso, la joven novia se encontraba observando la «delicadísima labor» de su vestido como si esta fuera una «promesa de ventura» -fuerte carga simbólica de estas imágenes, pues justo después el encaje se rompe-. Pero, también, porque se presenta a sí misma como una mujer dispuesta a «pertenecer[...] en alma y cuerpo» a su marido, lo que evidencia unos arraigados valores de sumisión. Aún con todo, lo que nos importa es que Micaelita no duda en tomar su necesaria decisión («El encaje roto» Pardo Bazán 2018: 277):

Bernardo se me aparecía siempre con aquella expresión de ira, dureza y menosprecio que acababa de sorprender en su rostro; esta convicción se apoderó de mí, y con ella vino otra: la de que no podía, la de que no quería entregarme a tal hombre, ni entonces, ni jamás...

El cuento de Pardo Bazán destaca por crear expectativa y por su sutileza: la historia se narra desde la perspectiva de alguien que está al mismo tiempo dentro y fuera de los acontecimientos. Una narradora que escribe con imparcialidad y asepsia la escena de la ceremonia y participa de la incertidumbre y la ignorancia común sobre las causas que la han provocado. Desde el misterio -y cierto suspense- pasamos a la resolución del enigma, que solo puede parecer decepcionante a quien no se interese por los matices de la psique y la sensibilidad humana. Pardo Bazán no elige aquí motivos para la ruptura propios del naturalismo (como lo habrían sido los motivos económicos o la existencia de una enfermedad), sino que se acerca a la novela espiritualista rusa y a un realismo objetivista, mucho más moderno: son las conductas y los gestos los que revelan la violencia interior.

CONCLUSIONES

–Yo soy una radical feminista. Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer... [...] La clave de nuestra regeneración está en la mujer, en su instrucción en su personalidad, en su conciencia. España se explica por la situación de sus mujeres, por el sarracenismo de sus hombres (“Conversación entre Emilia Pardo Bazán y el caballero audaz” (1914) en *La mujer española y otros escritos* 2018: 330).

Con esta cita tenaz y poderosa acaba la colección de ensayos de Emilia Pardo Bazán en la que tanto me he apoyado para la realización de este trabajo. Una cita contundente que trasluce unos ideales que han impregnado gran parte de la obra de la condesa -sea ficción o ensayo-. Y es que, este trabajo, como ya señalaba en la introducción, trata de construirse como una apreciación de la labor cuentística de Emilia Pardo Bazán o, más bien, de su capacidad para articular sus reivindicaciones feministas desde la ficción narrativa.

Bien es cierto que el compromiso de la autora gallega con esta problemática social ha sido estudiado y comentado con ahínco, puesto que se dedicó a escribir sobre estos temas prolíficamente. Pero, lo que me interesa destacar es cómo, mediante cuentos de amor -de relaciones de pareja o familiares-, es capaz de fotografiar la situación social femenina de todo un siglo. En sus cuentos encontramos mujeres de todo tipo -sumisas, desgraciadas, simples, ambiciosas, superficiales, adúlteras, interesadas, zalameras, rebeldes, rezadoras, entregadas, trabajadoras, etc.- y clase social, que se encuentran viviendo las situaciones más descabelladas u ordinarias, pero que, por encima de todo, son mujeres sacadas de tipos reales. Por tanto, estos personajes femeninos representan diversos tipos de feminidad y diferentes modos de existir, de ser mujer en la España ochocentista.

Emilia Pardo Bazán, con la voz y la influencia que tuvo ya en su siglo, no se conformó con introducir el naturalismo en España y erigirse como su máximo exponente, tampoco con ser una escritora muy reconocida ya en su tiempo en el tratamiento de lo que comúnmente se han considerado “temas masculinos”. La condesa decidió utilizar su razón y su dominio de las letras para la reivindicación social en favor de la cuestión femenina, es decir, para luchar por las mujeres y sus derechos. De modo que nos encontramos con una serie de cuentos que, además de denunciar el sometimiento legal

femenino o los problemas derivados del matrimonio “sin amor”, ponían el punto de mira en las violencias ejercidas contra la mujer -como consecuencia de su discriminación social-. Violencias que no se pueden justificar por una superioridad física, ni por arranques “pasionales”, ni mucho menos como castigos por unos supuestos celos. Violencias que radican en un problema social como lo es el patriarcado, un sistema que hace creer a los hombres dueños del género opuesto.

Por todo ello, vemos que en sus cuentos la condesa de Pardo Bazán trató de defender la libertad de la mujer frente a su *destino relativo* (Quesada Novás 2003: 429), ese que implicaba el matrimonio y la dependencia psicológica y económica del hombre. Este es el motivo por el que siempre esperó un cambio en el ideario español hacia la emancipación femenina. Un cambio que fomentase el acceso femenino a una educación igualitaria, ya que este sería el único medio por el cual la mujer podría alcanzar la autosuficiencia económica y psicológica.

Con el análisis de «El revólver» y de «El encaje roto» se exponen las herramientas psicológicas del maltrato. En ambos casos la amenaza de violencia podría acabar siendo física y, probablemente, llevando a la muerte de la protagonista. Lo que difiere es la forma en la que la mujer afronta este destino que la tortura. En «El revólver», Flora es una víctima-cómplice, tan subyugada y oprimida en un sistema que ha primado el matrimonio por encima de todo, que está “dispuesta” a ser asesinada o, mejor dicho, que ni siquiera contempla la posibilidad de cuestionar la autoridad marital, ni la de rebelarse ante el martirio. Por su parte, Micaelita funciona de forma antónima en «El encaje roto»; se nos presenta como una mujer con la suficiente fuerza de espíritu como para huir cuando ve su felicidad y su vida en peligro.

Con estos arquetipos, y con sus cuentos en general, Emilia Pardo Bazán no pretende enseñarnos la manera correcta e incorrecta de actuar siendo víctima de la violencia machista, sino que pretende interesar, entretener y concienciar a la sociedad, la misma que considera, erróneamente, la violencia contra las mujeres, un fenómeno “natural”.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Emilia Pardo Bazán:

PARDO BAZÁN, Emilia, *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, editora: Cristina Patiño Eirín, Zaragoza, Editorial Contraseña, 2018.

Nómina de cuentos que integran la antología:

- _____, «El indulto»: *Revista Ibérica*, Madrid, 1 de abril de 1883.
- _____, «La advertencia»: *Cuentos de la tierra*, 1922, pp. 38-42.
- _____, «La flor seca»: *El Liberal*, Madrid, 7 de agosto de 1893.
- _____, «La redada»: *El Gato Negro*, Madrid, 18 de junio de 1898.
- _____, «Casi artista»: *Blanco y Negro*, 919, Madrid, 12 de diciembre de 1908.
- _____, «Las medias rojas»: *La Voz de Castilla*, Burgos, 25 de julio de 1915.
- _____, «La novia fiel»: *El Liberal*, Madrid, 11 de febrero de 1894.
- _____, «Vampiro»: *Blanco y Negro*, 539, Madrid, 31 de agosto de 1901.
- _____, «Feminista»: *Sud-Exprés (Cuentos actuales)*, 1909, pp. 256-260.
- _____, «No lo invento»: *Nuevo Teatro Crítico*, 3, 1891.
- _____, «La puñalada»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 4 de marzo de 1901.
- _____, «Entre humo»: *La Noche*, Madrid, 6 de diciembre de 1911.
- _____, «Cuento primitivo»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 7 de agosto de 1893.
- _____, «La culpable»: *El Liberal*, Madrid, 25 de septiembre de 1893.
- _____, «Mi suicidio»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 12 de marzo de 1894.
- _____, «Aire»: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1908.
- _____, «Los huevos arrefalfados»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 31 de marzo de 1890.
- _____, «El revólver»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 25 de febrero de 1905.
- _____, «La perla rosa»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 25 de marzo de 1895.
- _____, «Delincuente honrado»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 12 de abril de 1897.
- _____, «Sin pasión»: *Blanco y Negro*, 930, 27 de febrero de 1909.
- _____, «La dentadura»: *Blanco y Negro*, 385, 17 de septiembre de 1898.
- _____, «Leliña»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 2 de febrero de 1903.
- _____, «Las desnudadas»: *Blanco y Negro*, 304, Madrid, 13 de noviembre de 1897.

- _____, «Apólogo»: *Blanco y Negro*, 358, Madrid, 12 de marzo de 1898.
- _____, «De Navidad»: *La Época*, Madrid, 25 de diciembre de 1896.
- _____, «A secreto agravio...»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 16 de noviembre de 1896.
- _____, «La novela de Raimundo»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 14 de febrero de 1898.
- _____, «Tío Terrones»: *El fondo del alma*, 1907, pp. 234-239.
- _____, «En el pueblo»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 15 de agosto de 1920.
- _____, «Rabeno»: *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de octubre de 1912.
- _____, «El Oficio de difuntos»: *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 11 de marzo de 1901.
- _____, «La emparedada»: *Blanco y Negro*, 864, Madrid, 23 de noviembre de 1907.
- _____, «En silencio»: *La Ilustración Española y Americana*, 22 de abril de 1914.
- _____, «El encaje roto»: *El Liberal*, Madrid, 19 de septiembre de 1897.

Estudios críticos:

ACOSTA, Eva, *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*, Barcelona, Lumen, 2007.

ALAS CLARÍN, Leopoldo, “*Cartas de un estudiante. Las literatas*” en *La Unión*, 250, 29 de junio de 1876, p. 1.

BALLARÍN, Pilar, “La construcción de un modelo educativo de «utilidad doméstica»” en *Historia de las Mujeres en Occidente*, coordinadora de la parte española: María José Rodríguez Galdo, Madrid, Taurus, 1993, pp. 598-611.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

_____, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

- BIEDER, Maryellen, "Plotting Gender / Replotting the Reader Strategies of Subversion in Stories by Emilia Pardo Bazán" en *Indiana Journal of Hispanic Literatures* (n. 2.1.), 1993, pp. 137-156.
- CABALLÉ, Anna, *El feminismo en España: La lenta conquista de un derecho*, Madrid, Cátedra, 2013.
- CADALSO, José, *Noches lúgubres*, editor: Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1993.
- CASTRO VÁZQUEZ, Isabel, "De «Las medias rojas» a Medusa: la mujer silenciada en los siglos XIX a XXI" en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, editores: José Manuel González Herrán et al., Real Academia Galega, 2009.
- CLEMESSY, Nelly, *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de la Condesa de Pardo Bazán*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1952.
- EZAMA GIL, M. Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.
- _____, "El canon de escritoras españolas decimonónicas en las historias de la literatura" en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, editor: Luis F. Díaz Larios (et al.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2002, pp. 149-160.
- FALCÓN, Lidia, "Entrevista a Kate Millet: «El amor ha sido el opio de las mujeres»" en *The New York Times* (1984). Recurso online disponible en *El País*. Consultado a 1 de septiembre de 2019 <URL: https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html>.
- 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 organizadas por la Fundación Pedro Barrié de la*

Maza, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 115-132. Publicación del recurso online en Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2012. Consultado a 14 de septiembre de 2019 <URL:

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, “La obra literaria de Emilia Pardo Bazán: ediciones y estudios (estado de la cuestión)” en *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* (n. 1), 2003, pp. 19-45. Consultado a 10 de julio 2019 en <URL:revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/articula/download/95/92>.

KIRBY JR., Harry L. (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Obras completas. III. Cuentos. Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1973.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987/1994.

MELGUIZO BARRANCHINA, Carlota M^a, *La esclavitud femenina a través de diez cuentos de Emilia Pardo Bazán*, trabajo fin de grado, directora: Ángeles Ezama Gil, Universidad de Zaragoza, 2016. Consultado a 03 de julio de 2019 en <URL:<http://zaguan.unizar.es/record/58899?ln=es>>.

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 en Occidente*, coordinadora de la parte española: María José Rodríguez Galdo, Madrid, Taurus, 1993, pp. 584-597.

NOYA TABOADA, Ruth, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral, directora: Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, 2017. Consultado a 03 de julio de 2019 en <URL:<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/15255>>.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, editora: Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid, Cátedra, 2018.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

_____, (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*, cuatro tomos, La Coruña, Fundación “Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa”, 1990.

_____, “El feminismo de Emilia Pardo Bazán” en *Cuadernos de Estudios Gallegos* (n. 105), tomo XL, Santiago, 1992, pp. 303-313. Consultado a 04 de julio de 2019 en <URL:<http://estudiosgallegos.revistas.csic.es>>.

PATÍÑO EIRÍN, Cristina (ed.) Emilia Pardo Bazán, *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Zaragoza, Editorial Contraseña, 2018.

PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1998.

QUESADA NOVÁS, Ángeles, *Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán*, tesis doctoral, director: José Manuel González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

_____, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Manuel, “El «no es no» de Emilia Pardo Bazán” en *La Voz de Galicia*, 23 de noviembre de 2018. Recurso online. Consultado a 1 de septiembre de 2019 <URL:https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2018/11/23/emilia-pardo-bazan/0003_201811G23P43991.htm>.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o De la educación*, editor: Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1998.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Obras completas. I y II. Novelas. Cuentos*, Madrid, Aguilar, 1947.

SCANLON, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1976.

SMITH, Jennifer, “La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán” en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, editores: José Manuel González Herrán et al., Real Academia Galega, 2009.

TOLLIVER, Joyce, *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 1998.

TOLSTOI, Leon, *Ana Karenina*, editor: César Vidal, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

VILLANUEVA, Darío y José Manuel González Herrán (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Obras completas. VII, VIII, IX y X*, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

_____, (ed.) Emilia Pardo Bazán, *Obras completas. XI, XII*, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.

WALTER, Susan, “The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán” en *Hispania* (vol. 90 – n. 1), Madrid, CSIC, 2007, pp. 10-20.

_____, “Lo privado y lo público en la cuentística de Emilia Pardo Bazán” en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, editores: José Manuel González Herrán et al., Real Academia Galega, 2009.