

AISLAMIENTO DE LA MUJER DE ENTRESIGLOS EN DOS CUENTOS DE PARDO BAZÁN

MARÍA ABOAL

Universidad Internacional de La Rioja

Recepción: 10 de mayo de 2023 / Aceptación: 7 de septiembre de 2023

Resumen: En estas páginas se analizan dos cuentos de Emilia Pardo Bazán del período de entresiglos —«La niña mártir» (1893) y «La emparedada» (1907)— en los que nos advierte de cómo la represiva realidad femenina de finales del XIX extendía ya sus brazos hacia el nuevo siglo XX. La elección de estos relatos se fundamenta en esa coincidencia simbólica del cautiverio femenino y en el tiempo en que fueron escritos, una época especialmente fascinante de la literatura a la que, una vez más, Pardo Bazán supo unirse, incluso adelantarse, y experimentar con ella de manera magistral: el Fin de Siglo.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, aislamiento femenino, entresiglos, cuentos.

Abstract: These pages analyze two stories by Emilia Pardo Bazán from the turn of the century period —«La niña mártir» (1893) and «La emparedada» (1907)» in which she warns of how the repressive female reality of the late nineteenth century was already extending its arms towards the new twentieth century. The choice of these stories is based on the symbolic coincidence of female captivity and the time in which they were written, a particularly fascinating period of literature which, once again, Pardo Bazán knew how to join, even anticipate, and experiment in a masterful way: the fin de siècle.

Keywords: Emilia Pardo Bazán, female isolation, turn of the century, stories.

«La mujer se ahoga, presa en las estrechas
mallas de una red de moral menuda, menuda»
(Pardo Bazán, 2018: 156).

Introducción

Emilia Pardo Bazán es la novelista española más importante del siglo XIX, figura asombrosamente compleja del realismo-naturalismo, así como feminista y defensora incansable de los derechos de la mujer¹. Nuestra escritora gallega denunció en multitud de ocasiones la injusta situación a la que la sociedad decimonónica limitaba y condenaba a las mujeres. En estas páginas analizaremos dos de sus cuentos del período de entresiglos en los que doña Emilia nos acerca a una represiva realidad femenina de finales del XIX que extendía sus brazos hacia el nuevo siglo XX.

La relevancia de los cuentos de Pardo Bazán en toda su obra no solo se debe a su ingente cantidad (más de 500 cuentos publicados), sino especialmente a su maestría en el género y a la diversidad de temas que abarcó en ellos². Sus propias palabras sobre esta parte de su narrativa son muy ilustrativas:

[...] he escrito a estas fechas gran número de cuentos, pero acaso te sorprenda si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya. No pocos, antes de ser recogidos en volumen, andan vertidos a varias lenguas en tierras muy lejanas, a pesar del descuido de una autora que no por indiferencia ni por desdén, sino por falta de tiempo, suele no contestar a las amables cartas de sus bondadosos traductores (Pardo Bazán, 1900: 5).

A continuación, y siguiendo el orden cronológico de las composiciones, analizaremos en «La niña mártir» (1893) y «La emparedada» (1907) —ambos incluidos en su recopilación de *Cuentos trágicos* de 1912— la denuncia que realiza Pardo Bazán del aislamiento femenino, tanto físico como mental, que todavía se seguía ejerciendo sobre la mujer de su época. Así, la autora nos obliga a contemplar el terrible escenario en el que la mujer decimonónica continuaba recluida en la

¹ Pardo Bazán fue una de las feministas más prominentes de España en el fin de siglo, siendo ella misma quien se definió como «feminista radical» en una entrevista en *La Esfera* (1914, n.º 7). También Clemessy (1981, II: 829) destaca cómo «Su utilización del tema feminista es única en la novela española de la época».

² Baquero (1949: 71) ya afirmó que nuestra escritora es «la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura». Hay diversos estudios y cuantificaciones de su producción cuentística, entre ellas Bravo-Villasante (1962) habla de unos 490 cuentos y Clémessy (1972) de 561, si bien Paredes (2003) llega a proporcionar la cifra de 582 reconocidos, aunque tampoco puede por ahora cerrarse como definitiva.

condición de niña eterna en la que la sociedad del Ochocientos pretendió mantenerla al seguir negándole el derecho a la educación y al voto, continuando así con la exclusión social de la mujer que la Ilustración mantuvo a pesar de su reivindicación de los derechos de la ciudadanía. Como comprobaremos en las siguientes páginas, la habitual denuncia social de nuestra célebre escritora se manifiesta aquí en una fascinante acusación literaria a través del cautiverio femenino en dos historias diferentes pero con un mismo denominador común: la muerte, tanto en vida como en el desenlace, de las protagonistas.

Por tanto, el objetivo fundamental de esta investigación es ahondar en estos relatos pardobazanianos tanto para seguir reconociendo la importancia de la escritura de Pardo Bazán en el período de entresiglos, como para buscar en estos cuentos su manera de ejercer la denuncia social y de género ya a comienzos del siglo xx. Si bien son numerosos los cuentos de reivindicación feminista de doña Emilia, habitualmente lo más estudiado en este tipo de relatos ha sido la violencia de género (Patiño, 2018). En esta ocasión, y pese a tener muchos puntos en común con esta idea, en estas páginas pretendo centrar la mirada sobre unos cuentos en los que la autora expone un encierro físico de las mujeres al aislarlas en un espacio cerrado para visitar los cuentos como otro territorio desde el que poder continuar estudiando y reivindicando la modernidad de una escritora como Pardo Bazán, que siguió escribiendo en el siglo xx, aunque muchas veces esto se olvide o se pase por alto por su importancia fundamental durante el xix³. Y es que precisamente, la elección de estos relatos, además de la coincidencia temática del cautiverio, se fundamenta en el tiempo en el que fueron escritos, en una época especialmente fascinante de la literatura a la que, una vez más, Pardo Bazán supo unir, incluso adelantarse, y experimentar de manera magistral: el Fin de Siglo. Tal y como afirma Sotelo (2021: 8), la dimensión intelectual y la relevancia de doña Emilia no ha sido todavía reconocidos en los numerosos estudios sobre la crisis del 98, cuando es «una de los intelectuales más importantes de esa crisis» (8)⁴:

³ Como señala Thion (2021: 57), y más allá de limitadoras divisiones cronológicas, Pardo Bazán fue una pionera de la Edad de Plata, algo que también parece haberse olvidado: «Por haber vivido entre dos siglos ha sido leída y estudiada de manera algo fragmentada, aprisionada en el xix, olvidada en el xx. Porque sobre doña Emilia pesa el éxito con el que irrumpió en la novela y en la crítica literaria al introducir el Naturalismo, se la suele enmarcar como representante de la Gran Novela Moderna. Esto ha hecho que quede encasillada entre los escritores decimonónicos y ha condicionado su perfil de moderna entre los especialistas del siglo xx y no del xix».

⁴ Ya lo advertía Whitaker (1988: 20): «Muy pocos estudios han reparado en la importancia de *La Quimera* en el ambiente europeo de *fin de siècle*, o recordado que Emilia Pardo Bazán fue, quizá, la única crítica importante en España durante la última década del siglo xix que conocía los cambios en la sensibilidad estética de Europa».

A pesar de los reiterados olvidos, la formidable fecundidad y el indiscutible talento narrativo, periodístico y viajero, hacen de doña Emilia un referente primordial en la vida intelectual española de la crisis de entre siglos, especialmente desde la modernidad y el feminismo (Sotelo, 2021: 8).

La mujer española en el Fin de Siglo

Precisamente, es a partir de la última década del Ochocientos cuando se acentúa en la escritura de Pardo Bazán tanto su preocupación por profundizar más en lo psicológico como en la cuestión femenina, inaugurado además este período por sus célebres cartas a Gertrudis Gómez de Avellaneda publicadas en *La España Moderna*, el 27 de febrero de 1889⁵. Asimismo, y junto a sus novelas *Insolación* y *Morriña* (ambas también de 1889) nuestra escritora publica diversos artículos centrados en la mujer, y muchos de ellos también aparecidos en la misma revista cultural que las cartas. Asimismo, a partir de los años 90 doña Emilia escribe algunos de sus cuentos considerados más feministas: *El indulto*, *Las medias rojas*, *Aire*, *El revólver*, *La dentadura...*⁶.

Durante todo el Ochocientos la mujer estaba limitada en múltiples aspectos de su vida que solo le permitían ejercer principalmente tres papeles secundarios en la sociedad como lo eran el de esposa y madre, la famosa figura de ángel del hogar, el papel de santa y ferviente religiosa, o el papel completamente opuesto, el de prostituta o mala mujer, si se atrevía de algún modo a salirse de las dos posibilidades anteriores⁷. A esta restringida realidad se sumaba la creencia o consideración de que la mujer era un ser débil y proclive a la enfermedad, tanto psicológica como físicamente; en este sentido, no olvidemos que el siglo XIX construyó la imagen femenina desde su categorización como histérica. Así, a lo largo de la historia el cuerpo de la mujer se ha utilizado en un sinnúmero de ocasiones como excusa o estrategia para condenarla a un papel secundario en la esfera pública y privada

⁵ Recordemos que en esas cartas la escritora gallega reflexiona sobre la negación de la Real Academia de la Lengua Española a admitir a mujeres en la institución.

⁶ Casualmente, y como bien advierte Paredes (1979: 8), es a partir de 1890 cuando doña Emilia se dedica al cuento de manera más regular. Si bien habitualmente sus cuentos fueron publicados en prensa, la propia autora los recopiló después en diversas colecciones entre las que podemos destacar *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912).

⁷ Sobre el modelo católico de mujer, véase De Giorgio (2000: 206-240), donde nos recuerda que «El avance decimonónico del sentimentalismo religioso se halla en íntima relación con el sentimentalismo familiar: el modelo femenino católico es exclusivamente el de la esposa y el de la madre. En la esposa, la Iglesia busca sumisión y espíritu de abnegación» (212). Sobre la adoctrinación de la mujer recordemos, por ejemplo, la novela *El ángel del hogar* (1857) de María del Pilar Sinués de Marco, quien después dirigiría una revista con el mismo nombre (1864-1869).

como ser débil y enfermo y de esta manera poder así impedirle ejercer la autoridad (esto es precisamente lo que sucedía con la célebre histeria decimonónica). Este hecho puede contemplarse con facilidad en la literatura del Ochocientos, donde Labanyi (2011: 24) argumenta el protagonismo de las mujeres en la novela realista porque «eran miembros de la nación pero carecían de derechos cívicos, y, por consiguiente, estaban excluidas de la sociedad civil». En este sentido conviene recordar cómo el revolucionario siglo XVIII, con todo el estruendo generado por la Ilustración en diferentes ámbitos, no consiguió superar el aislamiento femenino dentro de la ciudadanía, negándole a las mujeres los mismos derechos que entonces se aprobaron para los hombres. Así, y a pesar de la Revolución Francesa, la mujer queda relegada a un lado, directamente ignorada. Dos años después la escritora y feminista Olympe de Gouges publicó en 1791 la fundamental *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*. Esta revolucionaria francesa, que anteriormente y como tantas otras feministas había luchado contra la esclavitud, fue ejecutada poco después, en 1793. Entre estas dos fechas, en 1792 Mary Wollstonecraft publicaba en Inglaterra otra obra fundamental influenciada por los acontecimientos revolucionarios de París (a donde viaja ese mismo año) que insiste en defender el protagonismo social de las mujeres: *Vindicación de los derechos de la mujer*: «¿No se comporta usted de forma similar cuando fuerza a todas las mujeres, al negarles los derechos políticos y civiles, a continuar encerradas en sus familias, caminando a tientas en la oscuridad?» (Wollstonecraft, 2021: 16). Más de 100 años después, doña Emilia seguía insistiendo en la imperiosa necesidad de que las mujeres estudiaran, como por ejemplo también defendió en su famoso «Discurso inaugural del Ateneo de Valencia» el 29 de diciembre de 1899⁸.

Por tanto, ya adentrándonos en el siglo XX, comprobamos en estos cuentos cómo la mujer seguía entonces socialmente condicionada por su cuerpo (supuestamente inferior al del hombre) y encerrada por ello dentro de esta primera premisa. Al mismo tiempo, la mujer del XIX está además contenida en una segunda subordinación: aquella a la que la someten todas las instituciones femeninas, desde la ley al matrimonio (Showalter, 1987). Resultan fascinantes y aterradoras a la vez las numerosas conexiones que encontramos entre los conceptos de mujer, locura y confinamiento o reclusión. Así, los espacios privados y públicos donde se movían las mujeres pueden alternarse y podemos entonces hablar de sus propias familias, sus casas, sus matrimonios o los manicomios donde se las encerraban como todos ellos espacios de reclusión porque, como veremos a continuación en los cuentos de Pardo Bazán, en todos estos lugares la mujer seguía encerrada,

⁸ No olvidemos que doña Emilia tradujo y editó en su Biblioteca de la Mujer otro de los textos clásicos de la historia del feminismo: *El sometimiento de las mujeres*, de John Stuart Mill, publicado en 1869 y que llegó a España de la mano de doña Emilia en 1892.

incapacitada para decidir por sí misma y para actuar con libertad: era por tanto una mujer cautiva, una mujer silenciada.

Y es que todo, absolutamente todo, se había controlado en el siglo XIX en la mujer: desde su limitada educación (dirigida a agradar al varón, ya fuera con labores del hogar, tocando el piano, etc.), con unas lecturas dirigidas para conseguir ser virtuosas y moverse dentro de los cánones de esposa y madre sumisa, a su cuerpo (no olvidemos la manera con la que el corsé seguía asfixiando la fisonomía femenina), contemplado como cuerpo del pecado por la Iglesia y como cuerpo enfermo por los médicos e internado por todos ellos en tantas ocasiones⁹. Cabe recordar aquí las palabras de Foucault (2002: 196-197) sobre cómo la marcación binaria entre lo normal y lo anormal es utilizada por los mecanismos de poder para así poder modificar aquello considerado anormal, para justificar de esta forma un control disciplinario, el mismo que se ejerce en las prisiones, en los manicomios o en las casas y en las familias y matrimonios de las mujeres decimonónicas. Así, en los dos cuentos pardobazanianos analizados a continuación, podremos contemplar esa utilización de la reclusión o el cautiverio como manera de control disciplinario.

Cierro esta contextualización con la célebre conferencia «La educación del hombre y de la mujer» (1892) que pronunció nuestra escritora gallega a finales del Ochocientos:

Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables, cumple a mi lealtad reconocerlo), no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos, y si no hay hijo ni esposo, la del padre o del hermano y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta del género masculino. El origen de esta creencia, sienten muchos que es un triste episodio de la dolorosa y sublime historia del progreso, en que cada paso hacia delante cuesta sangre y lágrimas. Lo mismo nace que nace salvaje el individuo, quizá nació salvaje la humanidad, y la bestial fuerza del macho, allá en las oscuras cavernas troglodíticas, subyugó a su compañera. Los viejos mitos y fábulas de las amazonas, de las valkirias, de las belicosas mujeres que prestan otro nombre al río Marañón, indican que la mujer no siempre se sometió, y que en ocasiones probó a rechazar la fuerza con la fuerza (Pardo Bazán, 2018: 152).

⁹ Resulta paradójico lo que ya señaló Showalter (1987: 98) sobre cómo en algunas ocasiones los manicomios les permitían a las mujeres mayor libertad que la que podían alcanzar fuera de ellos (algo similar a lo que en otras épocas sucedía con los conventos).

«La niña mártir» (1893)

En la primera de estas narraciones, el cuento «La niña mártir» (1893), asistimos al encierro al que es sometida una niña desde su nacimiento hasta su reclusión final y definitiva en el nicho. En su relato Pardo Bazán nos presenta a una criatura presa en su propio hogar, a la que, paradójicamente, el afán excesivamente protector de sus padres termina matando. La presentación de la protagonista comienza aclarando al lector que no se trata de uno de los frecuentes casos publicados en la prensa decimonónica sobre una niña pobre abandonada en la calle, sino de todo lo contrario, de una criatura que vive en la opulencia¹⁰: «La mártir de que voy a hablaros tuvo la ropa blanca por docenas de docenas, bordada, marcada con corona y cifra [...]; el frío la encontraba acolchada de pieles y edredones; diariamente lavaba su cuerpo con jabones finísimos y aguas fragantes una *chambermaid* británica» (Pardo Bazán, 2001).

A continuación, la voz narradora nos presenta los espacios posibles de la acción y de la vida de la pequeña, si bien veremos con el relato que ambos constituyen o se fusionan simbólicamente en el mismo: un encierro radical entre cuatro paredes, ya estén estas forradas de tapices y con numerosas «estufas y caloríferos» (el palacete de invierno), o con jardines y estanques (la quinta de verano junto al mar). Incluso si la niña quiere salir al exterior, tiene a su disposición un landó, el carruaje cubierto de la época, con lo que de nuevo se encuentra dentro de cuatro parapetos protectores.

Pues no obstante, yo os digo que la niña de mi cuento era mártir, y que mártir murió, y que después de muerta, su cara, entre los pliegues del velo de muselina, mostraba más acentuada que nunca la expresión melancólica y grave, tan sorprendente en una criatura de diez años, adorada y criada entre algodones.

Mártir, creedlo; tan mártir como las abandonadas que en las noches de enero se acurrucan tiritando en el umbral de una puerta. La vida es así; para todos tienen destinado su trago de ajeno; sólo que a unos se lo sirve en copa de oro cincelada, y a otros en el hueco de la mano. El dolor es eternamente fecundo; unas veces da a luz en sábanas de holanda, y otras, sobre las guijas del arroyo (Pardo Bazán, 2001).

La escritora gallega incide aquí en que el temor de unos padres mayores, a quienes ha costado mucho concebir, se convertirá en toda una trampa para la niña protagonista, que vivirá constantemente vigilada y observada tanto por la figura

¹⁰ Cabe recordar aquí las habituales representaciones literarias del realismo naturalismo de los niños que vivían en la miseria (pensemos en *La Tribuna* de la propia doña Emilia, o en obras de Galdós como *La desheredada* o *Fortunata y Jacinta*).

del médico como por las de sus progenitores¹¹. Así, el único espacio de la narración, la casa familiar, aparece descrita en varios momentos como una especie de tumba, de sepulcro: «Diríase que aquella morada sordomuda era una capilla erigida al dios del silencio»; o: «Cuando vino la crisis de la dentición, y con ella el desasosiego, la impaciencia, la casa se convirtió en una Trapa: nadie alzaba la voz; nadie pisaba fuerte por no sobresaltar a la niña, por no quitarle el sueño».

A lo largo del relato la voz narradora incide en diversos momentos en el inmenso silencio en el que vive la niña: sin risas, sin movimientos bruscos, con tanto obediencia y seriedad «que daba una lástima terrible»; dentro de una atmósfera asfixiante de quietud totalmente contraria a la que habitualmente rodea a la infancia, sinónimo habitual de ruido, bullicio y alegría. Sin embargo, aquello que pretenden dominar o controlar los padres (la supuesta debilidad o fragilidad de la hija) no sucede, y consiguen precisamente todo lo contrario, ya que el aspecto enfermizo de la niña no puede ser mayor¹²:

Hubo un terreno en que no pudo ser más dócil. Desplegando la mejor voluntad, la niña no lograba sacar buen color, el color de manzana sanjuanera que alegra a las madres. Su tez de seda, satinada y transparente por la clorosis, se jaspeaba con venitas celestes y a trechos con la suave amarillez del marfil. Sus ojos azules, de un azul oscuro, eran hondos, tranquilos y resignados. Su boca parecía una rosa desteñida, mustia ya (Pardo Bazán, 2001).

Esa resignación de su mirada junto a la bella imagen de la rosa desteñida como boca apagada es otra muestra del vocabulario que puebla este cuento y que versa sobre el dominio y la mansedumbre con el que la mujer decimonónica fue representada hasta la saciedad: «dócil», «voluntad», «acolchada», «muñeca», «mártir», «abandonadas», «la flor rara, predestinada a sucumbir al primer cierzo», «calladita», «formal», «obediente», «seria», «víctima».

Los únicos entretenimientos que la pequeña tiene para jugar en su casa son muñecos inertes, como ella misma, especie de muñeca sin vida con la que juegan los demás (son constantes las referencias al cuidado personal de la menor: bañarla, pesarla, despertarla, vestirla...). En el armario tenía su única opción para jugar, esos autómatas entre los que había dos muy parecidos a ella: «la muñeca que mueve la cabeza, y abre los ojos, y llama a sus papás con mimoso quejido infantil; la otra muñeca bailarina que, asiendo un aro de flores, gira, revolotea, se columpia, danza y repica con los pies y, por último, saluda al público, enviándole un beso

¹¹ Precisamente Wollstonecraft dedica un capítulo en su anteriormente citada *Vindicación* al afecto paternal y advierte: «Los padres con frecuencia aman a sus hijos de la forma más brutal» (2021: 241).

¹² De nuevo esto sucede por la exageración con la que la vestían y cubrían hasta en verano para evitar que cogiera frío: «¡Si fuese dable meterla en la campana neumática, o alojarla en la máquina donde incuban los polluelos!» (Pardo Bazán, 2001).

volado». Genial Pardo Bazán en su simbología de la mujer/niña/muñeca/autómata incapaz de tomar las riendas por culpa de una sociedad que se lo impide. Incluso la protagonista aparece además retratada en otro momento como una especie de aparición fantasmagórica que nos remite de nuevo a una muerte en vida, a la relación con el sepulcro:

Sea por el cuidado que habían puesto en que no sintiese nunca la menor impresión de frío, o sea por el mismo empobrecimiento de la sangre, era tan friolera, que en el rigor del verano, vestía de lana blanca, con polainas y guantes blancos también. Al verla pasar toda blanca, esbelta, derecha, despaciosa, grave, las ideas sanas y humorísticas que infunden la niñez cedían el paso a otras ideas fúnebres, de claustro y de mausoleo (Pardo Bazán, 2001).

La ventana se revela en este cuento como el único subterfugio que le permite a la niña, de la que ni sabemos el nombre, posible forma de generalización del caso, acercarse y conocer algo de la vida exterior, de la vida fuera del encierro de su casa, tanto en la casa de invierno por la que observa en la calle jugar a otros niños, como en la quinta de verano donde contempla los divertidos baños de los pequeños en el agua del mar. Sin embargo, nuestra protagonista solo se baña allí por orden del médico, y para ello previamente la cambian de ropa dentro de una caseta para colocarla después en brazos del bañero que la introduce y saca del agua en una inmersión mecánica, hecha como necesidad y no como disfrute. Efectivamente, para la niña en lugar de un placer el baño en marino es una tortura ya que la impresión del cambio de temperaturas al hacerse de esa manera tan radical resulta todavía más fuerte y la pobre piensa «Tengo miedo». Pero ni un grito ni un suspiro la delataban. El voto de silencio no lo rompía ni aun entonces». Nuevamente, el silencio es fundamental en la narración, en este caso además relacionándolo con el voto de silencio, promesa habitual dentro de la religión católica.

Después, y con la ironía habitual de la escritora gallega, se presenta la muerte en el relato como otro personaje más. Será muy difícil para ella conseguir penetrar en la fortificada mansión/tálamo/cárcel y por ello se afirma que le costó tanto entrar (si bien paradójicamente lo hace colándose por debajo de la levita del médico) que no pudo hacer su trabajo con fuerza suficiente y se tomó mucho tiempo, atormentando así a la mártir y alargando aún más su sufrimiento:

Drogas asquerosas, pócimas nauseabundas por la boca, papeles epispásticos y vejigatorios sobre la piel; cauterio para las llagas que abría en su garganta la miseria de su organismo; todo se empleó, sin que rompiese el voto del silencio la víctima, y sin que sus verdugos atendiesen la súplica de sus vidriados ojos..., porque aquellos verdugos la idolatraban demasiado para perdonarle ni un detalle del suplicio (Pardo Bazán, 2001).

Como podemos leer, el martirio final de la protagonista es lento y horrible, toda una agonía desde la que la voz narradora aprovecha para culpar a los padres y retratarlos incluso como los verdugos de su propia hija, la víctima clara en toda esta historia (tanto la palabra víctima, como la palabra verdugos son utilizadas en el relato). Anteriormente la voz narradora ya había insistido en la obsesiva protección de los cuidados de los padres:

Así que blindasen, acolchasen y forrasen completamente la casa, no penetraría el hálito sutil de la muerte. Vengan algodones, vengan telas, vengan clavos; aislemos a la niña. ¡Ah! ¡Si la madre pudiese restituirla a la conca-
vidad del claustro materno, y el padre al calor de las entrañas generadoras!
¡Si fuese dable meterla en la campana neumática, o alojarla en la máquina
donde incuban los polluelos! (Pardo Bazán, 2001).

En el último momento, la niña se incorpora en su lecho de muerte y niega tres veces con la cabeza, abrazando después a su madre y susurrándole: «Abre la ventana, mamá». Este susurro es paradójicamente su grito de súplica final porque la muerte es ya inminente y se convierte así en una llamada desesperada a la libertad, aquello que no ha tenido nunca en vida, símbolo nuevamente de la mujer en el Ochocientos, figura representada en esa especie de *memento mori* del que hablaremos al final de este artículo. Resulta sorprendente, terrorífico e incluso irónico que los padres, y a pesar de las súplicas de su hija moribunda, no abran la ventana hasta que la niña fallece, cuando la voz narradora incide además en la necesidad de ese aire fresco y de libertad con esa sutil transformación del rostro de la protagonista.

Y la mártir quedó bonita, cándida, exangüe, pero con una expresión de amargura reconcentrada, como el que se va de la vida dejándose algo por hacer, por decir o por sentir; algo que era quizá la esencia de la vida misma.

En el ataúd forrado de raso, bajo las lilas blancas que la envolvían en aristocráticos aromas, los pobres despojos pedían justicia, se quejaban de un asesinato lento. Por ser la estación primaveral y la noche templada y por disipar el olor a cera y a difunto, los que velaban a la niña abrieron la ventana. Al entrar la bienhechora bocanada de aire libre, la carita demacrada pareció adquirir plácida expresión de reposo.

Tal vez no quería pasar sin oírse del encierro de su casa al encierro del nicho (Pardo Bazán, 2001).

Con esta frase final Pardo Bazán parece insistir nuevamente en la aterradora realidad de una existencia que ha consistido realmente en una muerte en vida, en una agonía dilatada en el tiempo, en una extensión de un encierro físico, social y emocional (el de la casa) a un encierro eterno (el del nicho). Esta niña sin nombre se convierte así en el retrato de la mujer decimonónica, forzada a seguir en el papel de niña, sin derecho a nada, sin posibilidad de ejercer autoridad alguna, silenciada

hasta el final, víctima de una sociedad que parecía progresar exclusivamente en los aspectos relacionados con el género masculino, mientras que dejaba absolutamente anclado al género femenino, condicionado y condenado socialmente por su cuerpo y encerrado y oculto dentro de la familia¹³. En palabras de doña Emilia en una de sus célebres conferencias¹⁴: «Este pesimismo sombrío y horrendo, que encierra a la mitad del género humano en el círculo de hierro de la inmovilidad» (Pardo Bazán, 2018: 152)¹⁵.

«La emparedada» (1907)

En una situación similar de cautiverio encontramos a la zarina protagonista de «La emparedada» (1907), una mujer incomunicada en vida por su esposo y cuya salvación será arrojarse al vacío, revelándose de nuevo la muerte como única vía de escape al encierro. Si en el anterior cuento la autora nos mostraba la muerte de la niña como un asesinato ejecutado por quienes ejercían la autoridad sobre ella (sus padres), en este caso el ejecutor es el marido (al que la narración presenta como «su dueño»), quien somete a la protagonista a una asfixiante realidad¹⁶. De esta forma se revela de nuevo como verdugo aquel que ejerce la autoridad sobre la mujer y a la vez la priva de su libertad, en un relato que nos muestra cómo a pesar del cambio de siglo Pardo Bazán avisaba ya de la perpetuidad de la injusta situación social femenina en el tiempo¹⁷.

Comienza esta narración con la descripción de un suntuoso espacio donde la zarina espera con auténtico temor el regreso de su esposo el zar. Nuevamente en este cuento aparece retratado un ambiente lujoso, como en «La niña mártir», si bien aquí aparece además un exotismo muy propio del fin de siglo que, si bien aleja en el tiempo y el espacio a la protagonista de la obra de la realidad de la mujer española de entonces, le sirve igualmente a la autora para su denuncia del dominio injusto del varón sobre la mujer, de la absurdidad de ese rechazo y de las terribles consecuencias que esto supone para ella. Sin embargo, este primer espacio del palacio de los zares no es el que protagoniza la narración, sino uno

¹³ «Y es que el silencio también puede y debe verse contemplado como forma de violencia, como efecto del ejercicio del poder, tal y como se ha hecho desde la Antigüedad con las mujeres» (Aboal, 2017: 504).

¹⁴ Me refiero a la memoria leída en el Congreso pedagógico el 16 de octubre de 1892: «La educación del hombre y de la mujer» y publicada el mismo año en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22, octubre.

¹⁵ Tal y como ironizaba la escritora gallega en uno de sus artículos periodísticos sobre la acusación de una sufragista: «¿No se considera a la mujer como un niño? ¿No es una menor? ¿En qué quedamos?» (2018: 298).

¹⁶ Lo resumía así Pardo Bazán en 1904: «Pero es lo cierto que a la mujer no solamente no se la ayuda, sino que se la excluye y cierra el camino por todos los medios y en todas las esferas» (2018: 273).

¹⁷ Precisamente la última novela de doña Emilia, *Dulce dueño* (1911), está protagonizada por una mujer que escribe su historia desde su encierro en un manicomio.

absolutamente opuesto como el de la celda donde será encerrada nuestra heroína. La elegancia y el orientalismo contrastan en el primer espacio presentado en el relato, como sucedía en el anterior, con la triste situación de la protagonista, en este caso aterrada ante la presencia del marido:

Reclinada sobre tapices persas, pálida y triste, entre humaredas de pebetes que la envuelven en nubes de exóticos inciensos y violentos sahumerios orientales, la zarina tiembla, pues va a regresar su esposo, su terrible esposo, de la guerra o de la caza. Y cuando regrese, sufrirá la zarina el suplicio de la marmórea indiferencia y el desdén brutal con que la mira y la trata su dueño, harto de su hermosura y airado contra la mujer que no consigue atraerle a sus brazos (Pardo Bazán, 2003).

Sin embargo, tal y como seguidamente señala la voz narradora, la zarina ignora el porqué del odio que le procesa su marido, ya que ella sigue los parámetros que se esperan de la esposa de un zar: es hermosa, sabe cantar y hasta compone sus propios versos. Cuando aparece su esposo y ella acude a su encuentro él le confiesa su odio y le anuncia que va a encerrarla en una celda de por vida en un convento. Las súplicas de la zarina ante el terrible anuncio serán inútiles y esa misma noche es aislada en la celda. Desde ese momento la narración se sitúa en un nuevo espacio físico muy distinto al anterior: el de la simplicidad de una celda, espacio arquitectónico humilde que contrasta con el atuendo de zarina que su esposo no ha querido retirar¹⁸:

—¿En qué he delinquido, señor? Te he sido leal, te he amado, te he obedecido siempre como obedece la mano a la voluntad... ¿Cuál es mi culpa?

—Ninguna. Te odio. No puedo decirte más. Basta. Te encerrarán en una celda de piedra con tres ventanas; desde la primera verás una iglesia de doradas cúpulas; desde la segunda, un jardín lleno de flores; desde la tercera, un cementerio, donde has de dormir.

—¡Por compasión! —gime la joven posternada—. Déjame libre, zar ortodoxo, y mendigaré mi sustento! ¡Déjame que ocupe el último lugar entre las servidoras del palacio, y no me acordaré nunca de que he sido la zarina!

—Quien lo ha sido lo es. A la celda te llevarás tu alta corona de pedrería, tu manto forrado de cibelina, tus collares relicarios. Despáchate. Hoy te esperan en el convento de la Panaxia (Pardo Bazán, 2003).

Tal y como ya nos anunciaba el título la protagonista de este cuento va a ser emparedada, encerrada entre cuatro paredes. De nuevo la clausura ejercida sobre

¹⁸ De nuevo plasma la autora una brutal contradicción: en el cuento anterior la vitalidad de una niña muerta en vida por ese sometimiento, y aquí lo elevado de la clase social de la protagonista con el espacio de la celda en el que es recluida.

el cuerpo femenino se relaciona aquí con la religión (antes en forma de mártir). Si bien en la Edad Media la técnica del emparedamiento comenzó siendo un castigo, posteriormente a partir del siglo XVI había mujeres que por voluntad propia pedían ser emparedadas en esa reproducción del sepulcro en vida que eran estos limitados espacios. Esta práctica religiosa es la que realizaban las famosas celines denominadas muradas, quienes se reclusan en celdas tapiadas en muros de iglesias o monasterios y para lo que previamente se desarrollaba toda una ceremonia pública que incluía un ritual de entierro (Ribera, 2001: 41), lo que corrobora nuestra idea de muerte en vida de las protagonistas de ambos relatos, aspecto que desarrollaremos más adelante.

Según ya indica el zar en el momento de su amenaza, el único elemento que romperá la monotonía de las cuatro paredes son tres ventanas por las que poder divisar tres lugares diferentes: la iglesia, el jardín y el cementerio¹⁹. Los tres espacios exteriores posibles que muestra en este cuento Pardo Bazán simbolizan a la perfección el estrecho mundo femenino decimonónico, incluso ya aquí en los albores del siglo XX, reducido a la domesticidad y el sometimiento en los dos primeros casos y como espacio transgresor la liberación a través de la muerte que ofrece el espacio del cementerio. Así, el jardín florido sería la habitual representación decimonónica de la mujer como mero objeto ornamental social y como acompañamiento fiel y servil del hombre, espacio por tanto doméstico²⁰. La ventana que permite contemplar la iglesia representaría el otro espacio en el que podía morar la mujer y desde el que la autoridad eclesiástica le reclama el papel de devota que, como bien le recuerda el viejo vagabundo, debe sufrir en silencio y con resignación. El cementerio, tal y como le había anunciado el zar al condenarla a ser emparedada, es el terreno que se revela ante ella como única opción de ser libre, el espacio en que terminará descansando. Esta representación de la muerte como única salida nos hace volver la mirada a la estética romántica, precisamente en boga durante el período de entresiglos con el modernismo y el decadentismo, estética con la que ya había experimentado Pardo Bazán en la primera etapa del realismo. La muerte de la zarina supone una liberación del dolor momentáneo, de la asfixiante situación en la que se encuentra la protagonista, y cuando esta se lanza al acto

¹⁹ También era habitual que en las celdas de las muradas hubiera una ventana desde la cual las enclaustradas pudieran aconsejar a la gente sobre distintos temas. Doña Emilia observó las transformaciones experimentadas por las monjas en los últimos años del XIX: «La monja clásica de antaño, contemplativa, la que cantaba más o menos gangoso, [...] va cediendo el paso a la religiosa moderna, más desenfadada y práctica, dedicada preferentemente a la enseñanza o a la caridad activa, deseosa de cierto barniz de ilustración [...]. Hoy pierden terreno y se van quedando muy solitarios los poéticos conventos viejos, de pura contemplación y ascetismo, con sus triples rejas erizadas de pinchos y su melancólico huerto encerrado entre murallas» (Pardo Bazán, 2018: 107-108).

²⁰ En el caso de la estética finisecular: «La fusión de la forma femenina con motivos florales y de naturaleza orgánica en general en las artes decorativas finiseculares sugiere la asociación de lo femenino con una sensualidad paradójicamente espiritualizada» (Kirkpatrick, 2003: 88).

suicida la lectura del relato no transmite esa muerte narcótica propia del romanticismo, lejana y exótica del sueño eterno, sino que supone todo un grito de angustia que encarna a tantas mujeres que fueron ahogadas en vida, silenciadas a lo largo de la historia.

Como reflejo del paso del tiempo la protagonista contempla la transformación del paisaje mientras en la soledad de su celda todo permanece inmutable. Esperando ser escuchada la zarina canta siempre junto a la ventana hasta que un día, al fin, un viejo vagabundo contesta a su plegaria y entabla conversación con ella:

—¡Ay de mí! —responde la emparedada—. No hice nada malo. Cristo lo sabe. Estoy aquí porque el zar me odia. Sálvame, cristiano ortodoxo.

—Si te odia nuestro padre el zar, será con razón y justicia.

—Sin razón; por capricho me aborrece.

—Habla con más cordura, niña. No podemos comprender al zar ni a Cristo, Zar del Cielo, y ambos tienen siempre razón. Sufre y calla... (Pardo Bazán, 2003).

Este diálogo parece insistir en mostrar lo absurdo del castigo y encierro de la zarina y la absoluta incomprensión que la rodea, lo que desespera aún más a la heroína del cuento. Ante la negativa de la única persona que por fin ha respondido a sus querellas, y que bien podría haberla liberado con simplemente lanzar una cuerda, la zarina decide arrojar al vacío, buscando así la única libertad que se le antoja posible desde su encierro, el vuelo en caída libre hacia el cementerio, el tercer espacio que nunca hasta ese momento había querido contemplar: la muerte.

Y entonces la zarina, asomándose a la tercera ventana, de la cual siempre había huido, la que cae al cementerio, tendió los brazos en transporte de amor hacia los túmulos de césped y las profundidades de fosa que se adivinan bajo el suelo mil veces removido, relleno de muertos. La libertad está allí... (Pardo Bazán, 2003).

En ambos cuentos las protagonistas están presas en un espacio privado cerrado, y también en ambos el elemento arquitectónico de la ventana es el único resquicio de aire, de contemplación, de posibilidad de habitar en cierta forma un espacio ajeno, público y de libertad. En este mismo sentido, también el matrimonio de la zarina supone una ambivalencia ya que: «era inevitable que las esposas decimonónicas estuvieran simultáneamente dentro y fuera de la esfera privada de la familia, porque el contrato matrimonial las colocaba dentro de la sociedad a la vez que las excluía de ellas» (Labanyi, 2011: 60).

En la propia definición de ventana se incluye la referencia a la comunicación que esta posibilita entre el interior y el exterior, siendo el elemento de unión entre ambos espacios, tal y como observamos aquí cuando entran en juego diversos lugares: el espacio físico del interior y el del exterior, ambos en estos casos

masculinos, ya que en los dos ejerce el patriarcado su autoridad sobre el cuerpo femenino. También estamos ante la eterna confrontación entre el espacio público y el privado, el que en el XIX parecía el único al que pertenecía la mujer. Precisamente es durante «el primer cuarto de siglo XIX cuando aparece la figura de la mujer en la ventana como un motivo iconográfico favorito» (Bastida, 1996: 298)²¹, reflejo de la realidad femenina y de la posibilidad que les otorgaba la ventana de un tercer espacio (315).

Toda ventana es una abertura en un muro al exterior, lo que en ambas narraciones supone la posibilidad para las presas protagonistas de contemplar otros espacios diferentes al suyo, pero que sin embargo se les niegan. En el caso de «La niña mártir» no se le permite acceder al espacio de juego callejero con los otros niños, y cuando en la casa de la playa se le consiente el acceso al exterior será de una manera que roza la crueldad con esas inmersiones mecánicas comentadas anteriormente. Sin embargo, en la definición de ventana también se incluye la referencia a la comunicación que esta posibilita entre el interior y el exterior, siendo el elemento de unión entre ambos espacios, tal y como observamos en nuestros dos relatos. En ambos cuentos entran en juego diversos espacios, pero todos ellos dominados por la autoridad patriarcal, ya que tanto el espacio físico del interior y el del exterior son masculinos y ejercen el sometimiento sobre el cuerpo femenino.

Conclusiones

En estas páginas he pretendido mostrar que a través de estos dos cuentos Pardo Bazán insistió en el aislamiento que todavía sufrían las mujeres al terminar el Ochocientos y comenzar el XX, y lo hizo pintando un auténtico retrato de la muerte en vida como advertencia y llamamiento a lo que no debía eternizarse en los nuevos tiempos. Esta condición de las heroínas como muertas en vida nos retrotrae a las palabras del conocido estudio de Gilbert y Gubar (1998: 39): «A veces, en la severidad de su abnegación, así como en el extremismo de su enajenación de la vida carnal ordinaria, esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte no sólo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*». Si bien cuando pensamos en la mujer decimonónica es inevitable pensar en la represión ejercida sobre ella en los manicomios, debemos recordar que no solo en estos lugares se la sometía, sino que ya desde sus propios hogares se producía el aislamiento como forma de control como nos muestran estos cuentos²². Una vez más, Pardo Bazán denuncia la

²¹ Si bien este encuentra ciertos antecedentes en la pintura tanto renacentista como del siglo XVII. La ventana también es un símbolo literario fundamental, por ejemplo, en la novela *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité.

²² En *Vigilar y castigar* Foucault (2002: 239-240) estudia precisamente desde este punto de vista el aislamiento en la prisión.

realidad de aquellas mujeres del XIX que se ahogaban física y psicológicamente en una realidad claustrofóbica que pretendía condenarlas al silencio convirtiéndolas de esta manera en una especie de cadáveres eternos, de víctimas condenadas a una existencia de incomunicación.

En estos casos la autora gallega ha escogido utilizar el espacio arquitectónico de la casa y de la celda para reincidir en el alejamiento, en el distanciamiento de las mujeres como prisión, de todo lo que ellas representaban tanto física como espiritual e intelectualmente²³. Estos cuentos revelan el retrato de la imposibilidad de las mujeres decimonónicas de modificar la estructura social y moral que seguía siendo prácticamente la misma en ese puente del XIX al XX que suponía el fin de siglo. En ambos relatos el desenlace o mensaje final es que no existe liberación posible para ellas y que solo la muerte será capaz de terminar con el suplicio de sus existencias: en «La niña mártir» mediante el asesinato de sus propios padres, y en «La emparedada» a través del transgresor acto del suicidio (única autoafirmación posible de la mujer como individuo libre de ejercer sus propios actos).

En el primer cuento la narración se sirve de un espacio en principio inocente y tranquilo, el de la casa familiar como base de la moral y el orden social (Perrot, 2003: 99), para revelarnos la realidad de un lugar prácticamente terrorífico: la prisión donde se lleva a cabo la reclusión y prácticamente el homicidio de la niña protagonista. La artificiosidad de la existencia de la protagonista bien puede extenderse a la de la mujer decimonónica. En el segundo cuento, el espacio de la celda impuesta, no escogida por vocación alguna, contrasta en este caso con la suntuosidad y exotismo de la zarina, y el final resulta igualmente desalentador.

Tremenda denuncia, pues, la de Pardo Bazán sobre la asfixiante situación de las mujeres en aquellos años que, si bien debían ser esperanzadores por el cambio de siglo, la escritora vislumbraba y advertía como todavía estáticos para ellas en el futuro más cercano. Y es que doña Emilia nos recuerda así al Ochocientos como el siglo que había acusado como ningún otro a la mujer de loca encerrándola en los manicomios bajo esta acusación (el 80 % de los demandantes eran hombres, sus padres o maridos)²⁴.

Esta advertencia de la tremenda brecha social ya la hacía la autora en 1890 cuando señalaba:

Repito que la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte. Suponed a dos personas en un mismo punto; haced que

²³ Como nos recuerda Estévez (2006: 9): «En el caso concreto de las mujeres, el espacio adquiere una relevancia que se trata de una categoría que, ciertamente, ha determinado de forma muy especial su conducta y ser social».

²⁴ Como recoge Perrot (2003: 128) la reclusión de las mujeres bajo la acusación de locas sufrió un aumento espectacular de algo más del doble en el siglo XIX.

la una avance y que la otra permanezca inmóvil: todo lo que avance la primera, se queda atrás la segunda. Cada nueva conquista del hombre en el terreno de las libertades políticas, ahonda el abismo moral que las separa de la mujer, y hace el papel de ésta más pasivo y enigmático (Pardo Bazán, 2018: 89).

Para concluir este análisis quiero remitir de nuevo a ese espacio simbólico de la ventana que encontramos en ambos relatos, ya que aquí, en cierta forma, la escritura de Emilia Pardo Bazán supone toda una ventana que nos permite contemplar las vidas de las mujeres de su época, el reflejo de la realidad decimonónica de represión sobre la identidad femenina que siguió expandiéndose durante las primeras décadas del siglo xx, lastrando una y otra vez la libertad de las mujeres:

La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener. Me atrevo a decir, apoyándome no sólo en mi propia existencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de la escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida (Pardo Bazán, 2002: 249).

Igualmente, espero que estas páginas sirvan como otra particular ventana desde la que continuar estudiando la representación literaria de las mujeres y recordar la importancia de Emilia Pardo Bazán en la lucha por nuestros derechos. Sus textos nos aportan múltiples reflexiones sobre cómo el intento de alejarnos de cualquier ejercicio de autoridad, desde ese castigo que suponía la privación de libertad, era al mismo tiempo reflejo del miedo de la sociedad patriarcal a lo que las mujeres podíamos conseguir, mostrando en cierta manera los atisbos de esa nueva caracterización injusta y desafortunada del mito de la fatalidad femenina que se extendió durante el fin de siglo y que continuaba así con esa exclusión de la mujer de la sociedad civil con la que iniciábamos este artículo²⁵. Los dos cuentos aquí estudiados son parte de todo un corpus literario plagado de las advertencias de Pardo Bazán sobre que en el fin de siglo la mujer española no podía seguir siendo rehén de su pasado, presa de esa historia de reclusión y estatismo, sino que para alcanzar una verdadera modernidad el papel de la mujer en la sociedad era igualmente

²⁵ Fueron muy abundantes las representaciones misóginas en el arte y la literatura de fin de siglo, exponentes de la ansiedad masculina ante la inestabilidad del género (Showalter, 1990; Dijkstra, 1993).

fundamental²⁶. Ya lo advirtió la propia escritora en su artículo «Despedida» del último número de *Nuevo Teatro Crítico*: «Adonde quiera que se mire, se ve el horizonte cerrado y sombrío» (1893: 305). Su patente desilusión por no encontrar una generación de intelectuales que luchara contra el inmovilismo de la época y que llegara a «regenerarlo todo» (305) también inunda los textos literarios analizados aquí como parte de la urgente necesidad de cambios sociales que doña Emilia reivindicaba para la mujer del período de entresiglos en 1892: «Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia» (Pardo Bazán, 2018: 169).

BIBLIOGRAFÍA

- ABOAL, M. (2020): «Entre la voz y el silencio: autoridad femenina en *La Sigea* de Carolina Coronado», *Neophilologus*, 104, pp. 503-517. En línea: [Springer.com](https://www.springer.com) [consulta: 15 septiembre 2022].
- BAQUERO, M. (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BASTIDA, M. D. (1996): «La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración», *Espacio, tiempo y forma*, 9, pp. 297-315.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista de Occidente, Madrid.
- CLÉMESSY, N. (1972): *Les contes d'Emilia Pardo Bazán*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris.
- (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- DE GIORGIO, M. (2000): «El modelo católico», en G. Duby y M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres. 4. El siglo XIX*, Taurus, Madrid, pp. 206-240.
- DIJKSTRA, B. (1993): *Ídolos de la perversidad*, Debate, Madrid.
- ESTÉVEZ, J. M. (2006): «Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres», en M. Arriaga (coord.), *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel Editores, Sevilla, pp. 9-14.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina.

²⁶ «Y no cabe duda: el hombre no se conforma con que varíe o evolucione la mujer. Para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado. La esposa modelo sigue siendo la de cien años hace» (Pardo Bazán, 2018: 87).

- GILBERT, S. M. y S. GUBAR (1998): *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- KIRKPATRICK, S. (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid.
- LABANYI, J. (2011): *Género y modernización en la novela realista española*, Cátedra, Madrid. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).
- MARTÍN GAITE, C. (2002): *Pido la palabra*, Anagrama, Barcelona.
- PARDO BAZÁN, E. (1893 [diciembre]): «Despedida», *Nuevo Teatro Crítico*, 30, pp. 299-310. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 20 septiembre 2022].
- (2001): *La niña mártir*. Edición digital a partir de la de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1964, vol. II, pp. 1387-1473 y cotejada con la edición crítica de Juan Paredes Núñez, *Cuentos completos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990, I, pp. 135-244. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 2 septiembre 2022].
- (2003): *La emparedada*. Edición digital a partir de la de *Blanco y Negro*, 864 (1907) y cotejada con la edición crítica de Juan Paredes Núñez, *Cuentos completos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990, IV, p. 240-242. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 2 septiembre 2022].
- (2018): *La mujer española y otros escritos*, Cátedra, Madrid.
- PAREDES, J. (2003): «La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán», en A. M. Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, pp. 47-62.
- PATIÑO, E. (2018): «Prólogo», en *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Contraseña, Zaragoza.
- PERROT, M. (2003): «La familia triunfante» y «Figuras y funciones», en P. Ariès y G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Taurus, Madrid, pp. 97-108 y pp. 125-183.
- RIVERA, M. M. (2001): *El cuerpo indispensable*, Horas y Horas, Madrid.
- SHOWALTER, E. (1987): *The Female Malady. Women, Madness and English Culture (1830-1980)*, Penguin, New York.
- (1990): *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Viking, New York.
- SOTELO, A. (2021): *Emilia Pardo Bazán. Modernidad, feminismo y crisis de entre siglos. Una conferencia y cuatro discursos (1899-1905)*, Renacimiento, Sevilla.
- STUART, J. (2020): *El sometimiento de las mujeres*, Edaf, Madrid. Prólogo de Emilia Pardo Bazán. Introducción de Ana de Miguel.

- THION, D. (2021): «Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata», *Feminismo/s*, 37, pp. 53-80.
- WHITAKER, D. (1988): *La quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Pliegos, Madrid.
- WOLLSTONECRAFT, M. (2021): *Vindicación de los derechos de la mujer*, Alma Editorial.