
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Mateo López, Míriam; Amores, Montserrat, dir. El yo cronista en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán. Lectura crítica de unos relatos que transitan entre la crónica y el cuento. 2021. 42 pag. (834 Grau en Estudis de Català i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/247632>

under the terms of the  license

EL YO CRONISTA EN LA NARRATIVA BREVE DE EMILIA PARDO BAZÁN

LECTURA CRÍTICA DE UNOS RELATOS QUE TRANSITAN
ENTRE LA CRÓNICA Y EL CUENTO

MÍRIAM MATEO LÓPEZ

Trabajo de Fin de Grado
Dirigido por Montserrat Amores García
Grado en Estudios de Catalán y Español
Curso académico 2021-2022

ÍNDICE

1. Introducción. Cuentos que nacen de la labor periodística de Emilia Pardo Bazán.	3
2. Sobre la crónica periodística y el cuento. Delimitación del corpus cuentístico.	5
3. Análisis de los cuentos.	12
3.1. Yo cronista, protagonista de la historia.	12
3.2. Yo cronista, que participa de la historia.	13
3.3. Yo cronista, que fue testigo de la historia.	17
3.4. Yo cronista, que indaga sobre la historia.	22
4. Conclusiones.	29
5. Bibliografía	30
6. Anexos	33
Corpus de cuentos seleccionados ordenados cronológicamente	34
Crónicas de «La vida contemporánea», publicadas en <i>La Ilustración Artística</i> .	36

1. Introducción. Cuentos que nacen de la labor periodística de Emilia Pardo Bazán.

La obra periodística de Emilia Pardo Bazán se inscribe en un contexto cultural y literario —desde la Revolución del 68 hasta el reinado de Alfonso XIII— en el que el desarrollo que experimenta la prensa periódica es absolutamente decisivo para que pueda consagrarse la figura del escritor profesional (Burdíel, 2019: 130). Emilia Pardo Bazán es consciente de que este medio de comunicación, que le permite saltar a la esfera pública, supone, en palabras de Ana Freire, «un altavoz para quien quisiera abrirse camino como escritor en el siglo XIX» (2019: 119). Desde el inicio de su carrera literaria, pues, doña Emilia concentra todos sus esfuerzos por desmarcarse de aquellas «escritoras virtuosas» como Faustina Sáez de Melgar o Pilar Sinués, que escriben para un público femenino perpetuando la figura del ángel del hogar (Burdíel, 2019: 190). Nada más lejos de la realidad, Emilia Pardo Bazán aspira —como habían hecho George Sand o Madame de Staël— a que se la reconozca como una escritora «seria», cuya obra literaria debe valorarse con los mismos criterios con los que se valora la producción de los escritores hombres de su generación. Doña Emilia se preocupa por construir su celebridad, de ahí sus continuas apariciones en la vida pública y en los círculos sociales de la época, y aspira a convertirse en una escritora profesional.

Esta ambición es una prueba irrefutable de la libertad de pensamiento que doña Emilia ejerció siempre. Fue una mujer transgresora con las convenciones de la época, amiga de las polémicas —que utilizó para conseguir cierta fama— pero también muy tolerante, actitud que compartía con sus amistades krausistas. Fue una aristócrata intelectual, erudita, autodidacta, con una curiosidad desbordante, e incurría en aparentes «contradicciones» ideológicas, pues, como señala Burdíel (2019: 139), era católica y feminista, nacionalista y cosmopolita a la vez, conservadora y al mismo tiempo moderna, entregada a estudiar el tiempo que le tocó vivir.

A través de sus publicaciones en los periódicos y revistas de la época, Emilia Pardo Bazán despliega estas tensiones propias de su eclecticismo ideológico. En relación con su labor como periodista, conviene destacar las diferentes empresas que ejerce en este campo durante más de cuarenta años —corresponsal, directora, enviada especial, colaboradora, etc.— y los más de 2.000 textos que configuran su producción periodística. Estos datos prueban que doña Emilia encarna la viva imagen del «periodista total», de Mesonero Romanos (Hernando, 2015: 13). Su labor como publicista supuso una de sus principales fuentes de ingresos, algo de suma importancia para una mujer que aspiraba a emanciparse, en parte, gracias a sus trabajos periodísticos y literarios.

En las dos últimas décadas, algunos estudiosos de la obra de Pardo Bazán como Freire (2003) y Pérez Romero (2016) se han ocupado de abordar esta faceta periodística algo olvidada de su obra, de la que conviene destacar aquí los hitos más importantes. En primer lugar, Emilia Pardo Bazán colabora en un gran número de periódicos y revistas literarias de la época, de orientaciones

políticas distintas, tanto regionales —*La Revista Compostelana, El Heraldo Gallego, La Revista de Galicia*, etc.—, como nacionales —madrileñas (*La Ciencia Cristiana, La Época, El Imparcial, Blanco y Negro, ABC*), barcelonesas (*La Ilustración Artística*) y valencianas (*Las Provincias*)— y extranjeras —*La Revue*, en Francia; *La Nación*, en Buenos Aires, y *El Diario de la Marina*, en Cuba, entre otras— (Pérez Romero, 2016: 58). Dirige, además, la *Revista de Galicia* entre marzo y octubre de 1880, y, más tarde, la revista *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), que ella misma funda y redacta. Asimismo, es escogida por *El Imparcial* como enviada especial a Roma en 1887 y la Exposición Universal de París en 1900 (Hernando, 2015: 14), y contribuye decisivamente a la recepción y difusión del naturalismo en España a través de *La cuestión palpitante*.

Finalmente —y esto resulta fundamental para entender la naturaleza de los cuentos que son objeto de estudio en este trabajo— escribe de forma incansable durante toda su carrera crónicas periodísticas en las que aborda cuestiones de actualidad y observa la vida contemporánea. Algunas de estas crónicas, que no son sino el origen de sus libros de viaje (Freire, 2003: 117), ven la luz en los periódicos en forma de series —como las de «Instantáneas», en *Las Provincias* de Valencia (1900), o «La vida contemporánea», en *La Ilustración Artística* de Barcelona (1896 -1916)— y, después, en volúmenes que ella misma edita —*De mi romería, De siglo a siglo*, etc. En ellas, doña Emilia trata algunos sucesos de inmediata actualidad desde un «yo» que es el del autor implícito. No hay duda, pues, de que es ella quien escribe, informa y opina sobre los principales acontecimientos que se dan en el día a día. En este sentido, resulta especialmente interesante el hecho de que sólo unos pocos cuentos —alrededor de una veintena— de entre los más de seiscientos veinte que escribió la autora tienen en común con estas crónicas la peculiaridad de estar narrados desde un yo «cronista», que el lector percibe como el *alter ego* de Emilia Pardo Bazán.

El presente trabajo tiene el propósito de estudiar cuáles son estos cuentos que contemplan la presencia de un narrador que es «cronista», el cual, además, se identifica con el autor implícito. En esencia, son relatos que nacen de la labor periodística de la escritora y que, para entender su naturaleza, debe tenerse en cuenta el papel decisivo que juega la prensa en los años de la Revolución y Restauración (Paz Gago, 2007: 195). No en vano, doña Emilia publica la mayoría de sus cuentos en los periódicos y revistas de la época, antes de compilarlos en colecciones.

2. Sobre la crónica periodística y el cuento. Delimitación del corpus cuentístico

Los relatos que pretenden estudiarse en este trabajo son textos que reúnen características del cuento literario —cuya forma moderna nace en el siglo XIX— y del género periodístico de la crónica —que, a pesar de contar con antecedentes en las décadas de 1820 y 1830, se afianza también a finales del siglo XIX (Paz Gago, 2007: 195)—. Como podrá comprobarse a

continuación, la razón de este carácter híbrido presente en estos textos hay que buscarla en la dependencia que tienen el cuento y la crónica de la prensa periódica.

Con respecto al cuento, Baquero Goyanes (1949, 1992) estudió cómo este género, que hunde sus raíces en la literatura medieval, nace como tal en el siglo XIX, cuando los escritores de realismo y naturalismo lo dignifican después de que durante varios siglos de la historia literaria reinara la confusión conceptual y terminológica en torno a este género (1949: 32-37). A través de un proceso de transformación del cuento —resucitado por los románticos con sus leyendas— que llevan a cabo los escritores naturalistas del siglo XIX, nace este nuevo género literario (1949: 56-57). Los cuentos de la Pardo Bazán, sin duda la más prolífica de toda su generación, suponen una gran aportación a la consagración del cuento literario en la prensa (Cecilio Alonso, 2007: 23).

Por su parte, a finales del siglo XIX la crónica se concibe como un texto breve, ameno, ágil, ligero en lo que respecta al estilo y plenamente actual en cuanto al tema seleccionado (Paz Gago, 2007: 195; Ezama, 2007: 242). Estos son los principales rasgos de la crónica que destacan los teóricos de entonces, tanto en las preceptivas como en los periódicos: si Rafael Mainar, en *El arte del periodista*, afirma que «la crónica [...] es la referencia a un hecho en relación con muchas ideas; es la información comentada y el comentario de la información» (cit. en Ezama, 2007: 242-243), con respecto a la temática de este género, Manuel Ugarte escribe en una de sus *Crónicas del Bulevar* (1903) que «la crónica [...] es tanto más eficaz, cuanto más inmediato y más fresco es el asunto que le da la vida» (Ezama, 2007: 242-243). En un artículo de «La vida contemporánea» titulado «Menestra» y publicado en *La Ilustración Artística* el 14 de noviembre de 1898 (2005: 119), Emilia Pardo Bazán también teoriza sobre lo que es la crónica: «entiendo que en la crónica todo encaja bien; sus dominios abarcan la inmensidad de la vida, y no únicamente la vida social, que al fin es una mínima parte de la vida propiamente dicha, y sólo corresponde a su exterioridad».

Pardo Bazán opina sobre los estándares de la crónica con tal firmeza porque también en este género sobresalió con singularidad, a juzgar por el ingente número de crónicas que publica en *Las Provincias*, *La Ilustración Artística*, etc. Ahora bien, conviene tener en cuenta que las crónicas que escriben los periodistas y literatos del siglo XIX —y por lo tanto, también doña Emilia— hacen gala, en palabras de Paz Gago, de «un discurso híbrido, por naturaleza narrativo y muy contaminado por el estilo de entonces» (2007: 195). En efecto, a estos periodistas profesionales se les exige «imaginación» y «saber adornar lo narrado», tal como establecen Ángel y Carlos Ossorio y Gallardo en el *Manual del perfecto periodista* de 1891 (cit. en Paz Gago, 2007: 196).

Las recomendaciones de estos dos teóricos dejan entrever la contaminación que existe entre periodismo y literatura a finales del siglo XIX, tal como parece corroborar la siguiente observación que hace *Fernanflor* en su discurso de ingreso en la RAE (1889): «color y luz se pide hoy, sobre

todo, al escritor de cuentos y al de crónicas, y hasta en la información de grandes sucesos» (cit. en Palenque, 1998: 200). Una vez más se confirma que, en la prensa periódica de aquel momento, se desarrollan en estrecha relación dos géneros distintos que tienen en común la brevedad de sus textos (Chillón, 1999: 104). Una de las razones que explica esta confusión entre lo «informativo» y lo «ficticio», entre la literatura y el periodismo, es, como apuntan Palenque (1998: 196) y Chillón (1999: 104), el lugar prominente que ocupa la literatura en las columnas del diario, sobre todo a raíz de la aparición de los suplementos literarios, como, por ejemplo, *Los Lunes de El Imparcial* (1874). La prensa periódica incentiva el cultivo de todos estos géneros breves —la crónica, el artículo de costumbres, el cuento— que aparecen entremezclados en las páginas de los diarios. Es, por tanto, la convivencia de estos distintos géneros breves en un mismo soporte —las columnas periodísticas— lo que provoca, según Ezama, «este influjo entre ambos» (1992: 33 y 43).

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán que transitan entre la crónica y el cuento se gestan precisamente en este contexto en el que la frontera entre el periodismo y la literatura es más que difusa. José Manuel González Herrán, en su estudio «“Artículos”/“Cuentos” en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán» (2002), recoge algunos títulos de esos relatos en los que o bien «son borrosos los límites entre ficción y crónica», o bien «se ejemplifican, amplían [...] problemas discutidos en artículos de la misma autora» (2002: 201). Respecto a esta última hipótesis, ofrece numerosos ejemplos de cuentos en los que la escritora recrea muy libremente algunos hechos reales que aparecieron publicados en los periódicos¹. Marina Mayoral (2008) indaga de nuevo en esta hipótesis y aporta más ejemplos de este tipo, sobre todo en relación con los relatos de crímenes, como «Justiciero» o «Dios castiga», que beben de las noticias de la prensa. De acuerdo con Quesada Novás (2005: 44), la propia Emilia Pardo Bardo da cuenta de esta operación narrativa en más de una ocasión, como hace, por ejemplo, a propósito de «El indulto»: «... “El indulto” no es más que un [...] sucedido que me contaron en Marineda y que yo apunté sin quitar una tilde» (cit. en Quesada Novás, 2005: 44). Esta misma operación narrativa es la que motiva la creación de otros cuentos como «No lo invento» o «Un destripador de antaño».

Los relatos de Emilia Pardo Bazán seleccionados como objeto de estudio de este trabajo ejemplifican esos límites borrosos entre ficción y crónica de los que habla González Herrán no tanto por basarse en hechos reales, sino más bien por lo que tienen en común con la crónica social o de actualidad. ¿Cuáles son estas características que los acercan a este género? En primer lugar, que todos ellos están contados desde la perspectiva de un «yo» que, a su vez, es personaje de ficción y que, además, el lector reconoce como el *alter ego* de la escritora (Quesada Novás, 1999:

¹. Así, por ejemplo, «Los rizos» (1908) ficcionaliza una anécdota que la autora había referido cuatro años antes en una crónica de *La Ilustración artística* (González Herrán, 2002: 221).

91). Bien por algunos datos que deja entrever este personaje-narrador acerca de su condición —que es una mujer, que es condesa o de clase alta, que es gallega—, bien porque algunos rasgos de su personalidad coinciden con los de la autora, que conocen ampliamente los lectores de sus artículos periodísticos —como su curiosidad insaciable, su erudición, el sentimiento de superioridad que alberga con respecto a las clases populares—, queda claro que este «yo» se corresponde con el del autor implícito.

Pero la mayor o menor presencia en el texto de datos autobiográficos no es criterio suficiente para catalogar estos relatos de crónicas periodísticas. La perspectiva de este «yo» que cuenta una historia tiene que ser la propia de un «cronista» —de ahí que podamos hablar de una «perspectiva periodística»— que escribe el texto como si se tratase de un artículo que bien podría aparecer publicado en las páginas de un periódico. En este sentido, el suceso narrado —una anécdota, un crimen— no sólo debe presentarse como si fuese «verídico» —aunque pueda no serlo— sino que, además, debe tener actualidad con respecto al momento en que se escribe o, en su lugar, debe ser representante de algo que ocurría de forma corriente en la época. En algunas pocas ocasiones, el suceso que se relata en el cuento no es muy reciente. En esos casos, el carácter de crónica viene marcado por la reflexión de carácter general a la que da pie el caso expuesto en el relato, que tiene interés para la sociedad. Con todo, en estos relatos existe un hilo argumental (una ficción) que, por leve que sea, es el que justifica la utilización por parte de la escritora de determinados mecanismos narrativos; de ahí su vinculación con el cuento literario en algunos casos.

Para seleccionar el corpus, he partido del listado de cuentos que recogen Ángeles Quesada Novás (1999), José Manuel González Herrán (2002) y Marina Mayoral (2008). Fuera de este listado, he trabajado también con otros relatos que he encontrado en mi propia indagación, como, por ejemplo, «El encaje roto», «La máscara», «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)», «El oficio de difuntos» y «Aire». En total, el número de cuentos leídos asciende a noventa y dos.

En una primera fase de selección, he descartado cincuenta y nueve cuentos de estos noventa y dos debido a que en ellos no se registra la voz del autor implícito. Dicho de otro modo, los treinta y tres cuentos restantes tienen en común la peculiaridad de estar narrados desde un yo que es el trasunto de Emilia Pardo Bazán. Ahora bien, sólo veintitrés de ellos presentan características cercanas a las de la crónica periodística, en tanto que están contados desde una perspectiva periodística —esto es, desde un yo que, además de ser el alter ego de la escritora, es también cronista—. En algunos casos, además, el suceso relatado, de mayor o menor actualidad, incita a la reflexión o a la denuncia de carácter general y de interés para toda la sociedad. En esta segunda criba, pues, han quedado descartados por varios motivos diez relatos: «Piña», «Carbón», «Planta montés», «Confidencia», «La pierna del negro», «La amenaza», «La leyenda de las esmeraldas»,

«Una pasión», «Reconciliados» y «En coche-cama». Cuentos como «Confidencia», «Una pasión» o «La leyenda de las esmeraldas» narran anécdotas demasiado singulares como para funcionar como crónica de actualidad. Por su parte, en los casos de «Piña», «La paloma azul» o «Planta montés», lo que les aleja de ser catalogados como un artículo periodístico es que lo que adquiere verdadero peso en la narración es la cantidad de elementos autobiográficos que se funden en el relato. Tómese como ejemplo «Piña», en el que la narradora —trasunto de doña Emilia— evoca en primera persona del plural una experiencia personal en la que su familia y ella conviven durante un tiempo en su pazo de Meirás con Piña, una mona procedente de Cuba que acaba muriendo tras no poder adaptarse al nuevo ambiente. En este caso, es la faceta más íntima de la autora la que sale a relucir; tómese como ejemplo las escenas familiares en las que sus hijos Jaime, Carmen, y la más pequeña, Blanca, aparecen transmutados en personajes de ficción:

Mis niños quisieron enterrarla solemnemente en el jardín; cavaron su fosa al pie del gran naranjo bravo [...] y mientras los dos mayores lloraban todas las lágrimas de su corazoncito piadoso, la pequeña, [...], pronunció estas palabras, condena de sentimentalismo y fórmula de un carácter jovial y antirromántico:
—Yo también quería llorar por la mona. ¡Pero no puedo! (I, 172-173)².

Basta con leer este fragmento para que el lector pueda cerciorarse de que, en «Piña» no existe esa perspectiva periodística necesaria para afirmar que el cuento guarda elementos en común con la crónica de actualidad: aquí sencillamente habla un yo que se presenta como mujer, gallega y madre, que cuenta una historia personal que transcurre en su ámbito familiar.

Descartados estos cuentos, pues, el corpus definitivo consta de veintitrés relatos, que son los que se recogen por orden cronológico en la tabla del primer epígrafe de los Anexos. En ella se especifica la primera aparición del relato en la prensa y su inclusión en alguna de las colecciones de cuentos que la autora llevó a cabo a partir de 1892 (Paredes Núñez, 2003: 58).

A juzgar por la fecha de creación de cada uno de estos cuentos, se constata que la mayor parte de ellos —veintiuno concretamente— se escriben después de 1890. Como apunta Juan Paredes Núñez (2003: 57), la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán es mayor a partir de esta fecha, pues en la década de los 80 se ocupa más de sus novelas. Pese a todo, el dato no es baladí, ya que de la observación de este corpus se constata también que a partir de 1896 aumenta la proliferación de estos relatos en los que el personaje-narrador «cronista» se identifica como trasunto de la escritora. Así, en un periodo de doce años que va de 1897 a 1909, la autora llega a escribir dieciocho de estos veintitrés cuentos seleccionados. Teniendo en cuenta estos datos, conviene preguntarse por qué la mayoría de estos relatos se inscriben en una fase más avanzada

². En adelante, los fragmentos de los cuentos analizados se citan siguiendo la edición de Paredes Núñez (1990), indicando primero el volumen y, seguidamente, la página.

dentro de la trayectoria de Emilia Pardo Bazán como escritora. Trataré de dar respuesta a esta pregunta en el epígrafe «Conclusiones», tras llevar a cabo el análisis de los cuentos.

Por limitaciones de espacio, he decidido centrar esta lectura crítica en once relatos, que, a mi entender, suponen una muestra suficientemente representativa de cómo funciona el resto. Esto no obsta para que de vez en cuando se hagan referencias a los otros textos. Como es lógico, el análisis de estos cuentos se centra en las estructuras narrativas y en las características de la voz narrativa de este yo cronista, a fin de dilucidar el grado en que estos textos dependen de la crónica periodística. Aun así, el análisis contempla las consideraciones de carácter temático en aquellos relatos en los que Emilia Pardo Bazán trata una problemática que se repite ampliamente en su narrativa breve.

Para llevar a cabo esta lectura crítica, he diferenciado cuatro tipos de relatos distintos en base al protagonismo que adquiere en ellos el personaje-narrador: 1) *Yo cronista, protagonista de la historia*; 2) *Yo cronista que participa de la historia* 3) *Yo cronista que fue testigo de la historia* 4) *Yo cronista que indaga sobre la historia*. La clasificación del corpus cuentístico en estos cuatro grupos es la siguiente:

- 1) *Yo cronista, protagonista de la historia*. En este grupo sólo figura el cuento «Cómo será el morir», cuyo argumento es el siguiente: la narradora-protagonista, trasunto de la escritora, debe someterse a la extracción de una muela, para lo cual es necesario ser anestesiada con gas hilarante. Tras despertarse, relata esta experiencia, según ella, análoga a la muerte.
- 2) *Yo cronista, que participa de la historia*. En este grupo figuran cuatro cuentos: «Milagro natural», «Que vengan aquí», «Perlista» y «Los rizos». En todos ellos el yo cronista narra en primera persona una historia en la que participa en mayor o menor grado desempeñando el papel de personaje secundario (Anderson Imbert, 1992: 52). Serán analizados tres:
 - «Milagro natural». Unas señoras que viven en «Las Torres blancas» visitan a una mujer que está a punto de morir tras varios días sin comer. Gracias a los manjares que le hacen llegar, la mujer sobrevive. Ésta les agradece el gesto creyendo que ha sido un milagro.
 - «Que vengan aquí». El relato reproduce una conversación de sobremesa con unos amigos: cada uno de ellos representa a una región distinta de España. El personaje-narrador, en representación de Galicia, refiere a sus compañeros una historia que ilustra las particularidades del pueblo gallego.
 - «Perlista». Ambientado en París, la narradora visita a un escritor célebre. Ambos acuden al taller de una famosa perlista, que les cuenta cómo descubrió su vocación, lo que les lleva a reflexionar sobre el arte.
- 3) *Yo cronista, que fue testigo de la historia*. Pertenecen a este grupo «Sud-exprés», «Eterna ley», «Feminista», «Atavismos», «La Corpana» y «El oficio de difuntos». En estos cuentos

el yo cronista testimonia una historia en la que, sin embargo, no participa como personaje secundario. De estos seis cuentos serán analizados los tres siguientes:

- «Sud-exprés». La narradora es testigo de una historia de adulterio en un viaje en tren que va a París. Acurrucada en un rincón del vagón, ve como la mujer de la pareja de recién casados que almuerza a su lado se encuentra con su amante en el vagón contiguo, a escondidas de su esposo.
- «Feminista». La narradora lee en los periódicos la muerte de Nicolás Abreu y Lallana, un viejo machista, marido de Clotilde Pedregales, al que conoció en el balneario de Aguasacras. Ya en Madrid, el médico del balneario le cuenta la historia de cómo Clotilde se vengaba de Nicolás haciéndole vestir sus enaguas para recordarle que, mientras estuviera enfermo, dependería de ella.
- «Atavismos». La narradora y el párroco de Gondás dialogan al pie de un puente: este último se queja de que la creencia en la brujería y la superstición tienen dominado aún hoy al aldeano gallego. Se encuentran entonces con Antonia, una vieja aldeana que está convencida de que sus hijos murieron a causa de un mal de ojo que les hizo Juliana, su vecina, cuya casa no descarta quemar algún día como venganza.

4) *Yo cronista, que indaga sobre la historia*. Pertenecen a esta categoría esos relatos en los que el yo cronista, pendiente de la actualidad y movido por una curiosidad insaciable, indaga en una historia que suscita su interés y de la que extrae la crónica social. En buena parte de estos relatos, la narradora conoce al protagonista de esta historia o la oye en boca de otros personajes, lo que le lleva a interrogar a estos posibles relatores. Pertenecen a este grupo «Oscuramente», «Siglo XIII», «Aire», «Entre razas», «La máscara», «Morrión y boina», «Paternidad», «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)», «Los buenos tiempos», «El encaje roto» y «Las cerezas rojas». En este caso, serán analizados estos últimos cuatro:

- «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)». La narradora se interesa por el pasado de Juan, un jornalero que trabaja en su pazo y al que le falta una oreja. Tras interrogarlo, este le cuenta que no perdió la oreja en la guerra de Cuba, sino en el barco de vuelta a España, al asaltarle unos policías después de que unas mujeres le ofreciesen agua.
- «El encaje roto». En un balneario, Micaelita Aránguiz confiesa al personaje-narrador por qué años atrás dejó plantado a su novio en el altar. Al romperse por accidente el encaje que le había regalado Bernardo, Micaelita comprueba la verdadera naturaleza de su novio tras dibujarse en su rostro un gesto lleno de ira y violencia.
- «Las cerezas rojas». Tras topar con un espléndido cerezo de paseo por una aldea, la narradora le pregunta al perito por qué nadie come de ese árbol. Este le cuenta la

historia trágica de Mestival, un frutero de clase media que, tras sospechar que unos niños le roban las cerezas, decide vengarse de ellos; la fatalidad acecha cuando al disparar a ciegas, asesina sin querer a su propio hijo.

- «Los buenos tiempos». El personaje-narrador siente curiosidad por saber quién es doña Magdalena, la bisabuela del conde de Lobeira que aparece retratada en un cuadro del salón. El conde le cuenta la historia de cómo ésta ordenó asesinar a su marido tras descubrir que le era infiel. Para librarse del patíbulo, la familia empeña las fincas.

3. Análisis de los cuentos.

3.1. Yo cronista, protagonista de la historia.

«Cómo será el morir» (1883) está escrito en forma de monólogo, un recurso narrativo que potencia la perspectiva del personaje y que doña Emilia utiliza en cuentos como «Mi suicidio» (Paredes Núñez, 1979: 337). Sin embargo, estos dos relatos son de naturaleza muy distinta. «Mi suicidio» es claramente un cuento, en el que hay una ficción protagonizada por un personaje masculino que descubre minutos antes de suicidarse que su mujer le fue infiel en vida. «Cómo será el morir», en cambio, es una crónica periodística en el que el narrador-protagonista, trasunto de doña Emilia, explica una anécdota autobiográfica —la experiencia de ser anestesiada con el gas hilarante— que apenas tiene dosis de ficción, de ahí que González Herrán lo considere sencillamente como un artículo periodístico con apariencia de cuento (2002: 222).

Pese a que «Cómo será el morir» es un relato autobiográfico, no por ello se asemeja a otros cuentos basados también en la vida de doña Emilia, como «La paloma azul» o «Piña». A diferencia de estos, en «Cómo será el morir» está presente la voz narrativa de un yo cronista (el autor implícito), que, en esencia, relata una experiencia haciendo uso del mismo tono con el que Emilia Pardo Bazán escribe sus crónicas periodísticas. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento de la crónica «El hada de la electricidad» (2006: 100), publicada en *Las Provincias* el 25 de octubre de 1892:

Por gusto de ver medir un río, subí al monte con los expedicionarios, y caminamos obra de un kilómetro entre carrascas, pinchadoras aliagas, retamas y pinos.

De pronto, la montaña pareció aplanarse, y allá muy hondo divisamos el Tea, que se rompía mansamente contra negros pedruscos. Instaló Peral los instrumentos y comenzó la operación de arrojar flotadores a la corriente, para determinar su velocidad.

Entre tanto, yo me refugiaba en el molino, donde una gallarda moza aldeana, de morena tez y zarcillos de coral, aguardaba a recoger el saco henchido de harina de maíz.

En esta crónica, Emilia Pardo Bazán relata un episodio que vivió estando en el balneario de Mondariz el día en que Isaac Peral visitó el establecimiento para llevar a cabo la instalación de la luz eléctrica. A través de una anécdota personal, pues, la escritora no deja de dar cuenta de los

avances científicos y tecnológicos que se dan en las postrimerías del siglo XIX. El mecanismo no difiere tanto del que utiliza en «Cómo será el morir»: de nuevo, la experiencia personal de ser anestesiada le sirve a la escritora para relatar los efectos sensoriales que produce en el paciente la aplicación del cloroformo, consiguiendo que el lector se identifique con ella a través de la lectura: «Y no notaba si mis miembros estaban adheridos a mi cuerpo, o mejor dicho, figurábaseme no tener cuerpo, sino sólo corazón y cerebro, y eso de un modo vago» (IV, 304). Conviene saber, en este sentido, que la aplicación del cloroformo era una práctica que desde hacía unas décadas venía ejerciéndose en el campo de la medicina, y que, en España, había sido pionero en su empleo Antonio Casares Rodríguez, químico y farmacéutico español, amigo de la escritora (s.f.: 2013).

3.2. Yo cronista, que participa de la historia.

De entre los cuentos que figuran en este corpus, uno de los que se asemeja más a la crónica de actualidad por su marco narrativo es «Que vengan aquí» (1900). Se trata de un relato enmarcado, un tipo de cuento de larga tradición literaria, en el que la voz narrativa crea un marco —un nivel extradiegético— que posibilita la coexistencia de varias voces narrativas; es decir, la inserción del relato enmarcado, que es propiamente el cuento (Anderson Imbert, 1992: 33). Como explica Paredes Núñez, en un relato enmarcado «el narrador conversa con varios interlocutores sobre un tema, a propósito del cual se relata una historia» (1979: 191). En este caso, el trasunto de doña Emilia cuenta la historia del aldeano de Rezois en el marco de una conversación de sobremesa que tiene lugar entre los representantes de distintas regiones de España, siendo ella la defensora de Galicia. El yo cronista es, pues, personaje-narrador del relato marco y relatora de la historia enmarcada, que le ha sido referida por un tercero: «El caso más curioso de cuantos he oído [...] es *el que me refirieron poco ha*» (II, 48). Que el yo cronista es el trasunto de la escritora lo confirman las marcas de femenino —«me trataron de *ciega idólatra de mi país*»³ (II: 48)— y su amplio conocimiento sobre las tradiciones y la psicología del aldeano gallego.

En «Que vengan aquí» el relato marco es más importante que el relato enmarcado; prueba de ello es el espacio que dedica la escritora a precisar los temas que se debaten en la tertulia —la ausencia de gitanos en Galicia y la inteligencia del pueblo gallego. De hecho, este marco narrativo concretado en una conversación de sobremesa es lo que avala su consideración de crónica, pues se trata de un lugar común de arranque, no sólo de otros cuentos de la autora —como, por ejemplo, «Sobremesa»—, sino también de algunas crónicas suyas.

Por la temática de la historia enmarcada, «Que vengan aquí» pertenece a aquellos cuentos de Emilia Pardo Bazán que se ambientan en Galicia (Paredes Núñez, 1979: 25; Baquero Goyanes

³. El subrayado es mío.

1949: 370). A través del relato enmarcado, la escritora consigue hacer un fiel retrato del aldeano gallego⁴, preocupado en extremo por la defensa de su propiedad, y, a la vez, dar cuenta de las tradiciones y costumbres que todavía permanecen vivas en Rezois⁵. En el fondo, la anécdota del aldeano, que se apropia de un toro de Benjumea y urde un plan para extraer el máximo beneficio económico posible, cumple una función clara en la totalidad del cuento: probar la tesis que defiende el yo cronista al inicio de la narración, es decir, que el pueblo gallego es el más astuto de todos los de España. La construcción de «Que vengan aquí» es la propia, pues, de un cuento-demostración (Paredes Núñez, 1979: 349). Este mecanismo narrativo basado en la demostración de una tesis es el que Pardo Bazán emplea en otros relatos de este corpus, como «El oficio de difuntos» (perteneciente al grupo 3), en el que el yo cronista cuenta una historia de la que fue testigo para probar su opinión acerca de la existencia de los presagios.

«Milagro natural» (1909) se enmarca de nuevo en la Galicia rural de finales del siglo XIX y principios del XX. Lo interesante de este relato es que todo cuanto figura en él está contado en primera persona del plural, desde la óptica de las «señoras» (III, 215) pertenecientes a la alta sociedad, entre las cuales figura el alter ego de doña Emilia. De acuerdo con Quesada Novás, Emilia Pardo Bazán se sirve del plural mayestático —esto es, la voz narrativa en primera persona del plural— en aquellos relatos que ofrecen al lector la faceta más personal o íntima de la autora (1999: 91), como «Planta montés» y «Piña», o también «Eterna ley», cuya acción transcurre en el ambiente cotidiano propio de una reunión de amigos. Por su parte, en «Milagro natural», es el reflejo de las costumbres y el quehacer de la señora condesa lo que justifica la utilización de esta voz narrativa. No en vano, la acción se sitúa cerca de «las blancas Torres» (III, 215), topónimo ficticio bajo el cual se encuentra el pazo de Meirás, la propiedad favorita de doña Emilia y a la que solía retirarse cada verano para escribir sus obras (Paredes Núñez, 1979: 30).

Como ha sido apuntado, «Milagro natural» muestra las costumbres de las señoras de la alta sociedad: acuden los domingos a misa en coche de caballos y practican la caridad como buenas cristianas. Como es lógico, los distintos estratos de la sociedad gallega que aparecen en el relato⁶ están también retratados desde la perspectiva de estas mujeres, que no sólo son conscientes de su condición, sino que llegan a mirar con superioridad a las gentes más humildes, como si quisieran

⁴. Este tipo aparece bien definido en «Atavismos», «Paternidad», «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» y «Las cerezas rojas»

⁵. «Tal vez sea Rezois el punto de Galicia donde se conservan más fielmente el traje regional y las costumbres añejas, y el tío Amaro, con sus sesenta años del pico, ni un solo domingo dejó de lucir el calzón de rizo azul, el “chaleque” de grana, la parda montera y la claveteada porra» (II: 49).

⁶. En el momento en el que se organiza la caminata camino al hórreo de la moribunda, declara la voz narrativa: «Irían todos: viejos, mociñas, rapaces, hasta los de teta, en brazos de sus madres» (III, 215). Y más adelante: «Se organizaba el cortejo. Rompimos a andar por el camino hondo, barrancoso, resquebrajado. Delante, el cura y el acólito, y en tropel, el gentío oliente a lejía de las camisas limpias domingueras y al sudor de los cuerpos» (III, 215).

dar ejemplo de un intachable comportamiento moral: «Jadeábamos un poco, pero nos sostenía la necesidad de no desmerecer ante los aldeanos, y sus exclamaciones apiadadas eran estímulos para nuestro valor. ¡Ahora se verían las señoras, las regalonas! Apretábamos el paso» (III, 215).

El tema central de este cuento es el que determina su acercamiento a la crónica social, pues en «Milagro natural» Emilia Pardo Bazán plantea, a través de una vivencia en la que participa como personaje secundario, un problema social de la época: la ignorancia de las clases sociales más bajas —en este caso, el campesinado gallego— como consecuencia de la falta de instrucción, pero también de la falta de progreso que acecha en la esfera rural de Galicia. Se trata de una problemática que la escritora denunció en sus artículos de *La Ilustración Artística*, y que, de hecho, constituye uno de los grandes temas de su obra narrativa, de ahí que reaparezca en cuentos como «Atavismos», «Eterna ley», «El oficio de difuntos» o «Un destripador de antaño».

En «Milagro natural», las señoras son los únicos personajes que al ver a la moribunda reparan en una explicación tan lógica y racional como que su desfallecimiento se debe a la falta de alimento: «Esa mujer se muere de hambre. No tiene otras cosa sino necesidad» (III, 216). El resto del pueblo —aldeanos y comadres, e incluso el cura, que administra a la enferma el Viático— aceptan la inminente muerte sin mayor reflexión. De un modo similar, la mendiga cree, al final del relato, que su salvación es producto de un milagro —de ahí que llame a las señoras «santiñas»— en lugar de una consecuencia natural de la ingesta de alimentos.

Conviene, por último, destacar dos aspectos de «Milagro natural» en relación con el estilo literario: de un lado, las notas de color predominantes en las descripciones, que ayudan a crear ese ambiente tranquilo y de regocijo en el que, pese a todo, tiene lugar la acción (Quesada Novás, 1991: 91): «Era un día primoroso de julio. Había llovido en los anteriores; el prado se vestía de seda color manzana, y las últimas rosas del primer ciclo floral trascendían a gloria» (III, 216)⁷. Del otro, el registro vulgar que emplea la mendiga, repleto de galleguismos y vulgarismos, a través del cual Emilia Pardo Bazán consigue reflejar de un modo realista el habla popular de las clases sociales más bajas: «¡Un *milagre*, *santiñas*, un *milagre*! La Virgen Nuestra Señora que me *arresucitó* estando yo en las ansias de la *gunía*. ¡Ay! ¡Un *milagre* de Nuestro Señor!» (III, 216)⁸.

⁷. Destaca también la descripción colorida de la moribunda: «No se veía de ella sino una máscara senil, lívida, un mechón gris, una mano amarilla, desecada y nudosa» (II, 215). Esta se parece a la que lleva a cabo la narradora-testigo de la Corpana en el cuento homónimo, de ecos más naturalistas: «Daban horror su cara bulbosa, amoratada; sus greñas estropajosas, de un negro mate y polvoriento; su seno protuberante e informe; los andrajos tiesos de puro sucios que mal cubrían unas carnes color de ocre; y sobre todo la alcohólica tufarada que esparcía la sentina de la boca. Y, sin embargo, en medio de su evidente miseria, no pedía limosna la Corpana... Aquella mano negruzca no se tendía a implorar» (III, 202).

⁸. En este mismo registro se expresa la protagonista de La Corpana —«¡Lamelonas! ¡Porcallonas! ¡No tenedes faldras en la camisa!» (III, 203)— y Juan, protagonista de «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» —«Yo sentí como si me “rabuñasen” con un alfiler nada más» (II, 96).

«Perlista» (1901) es un caso curioso en el que los límites entre el cuento y la crónica son verdaderamente borrosos. Como relato enmarcado, es de nuevo el motivo con el que arranca la historia marco —esto es, la visita del yo cronista alter ego de Emilia Pardo Bazán a la casa de un escritor famoso que reside en París— lo que hace que este texto se decante hacia la crónica de actualidad. La historia personal que cuenta la anciana a los personajes de la historia marco, convertidos en narratarios, queda relegada a un segundo plano, puesto que su construcción y sus elementos narrativos son típicamente los de un cuento.

El motivo de la visita a una celebridad que evoca el personaje-narrador al inicio de la narración no deja de ser una anécdota habitual que solían relatar los escritores del momento en sus crónicas periodísticas. Sin ir más lejos, Emilia Pardo Bazán escribió en sus crónicas de viajes sobre sus múltiples estancias en París y las distintas celebridades que tuvo la oportunidad de conocer en esta ciudad: Víctor Hugo en 1880, y Zola, Maupassant, Daudet y Huysmans en la tertulia de los Goncourt, en el invierno de 1884-1885 (Burdíel, 2019: 216).

Quesada Novás (1999: 90) identifica al escritor de la ficción de «Perlista» con el novelista francés Edmond de Goncourt. Esta hipótesis parece acertada a juzgar por los detalles que ofrece la narración respecto a los gustos del personaje —«su afición a la bibliografía» y «su pasión por el arte del remoto Oriente» (II, 372)—, los cuales coinciden con los del escritor en la vida real. De estas inclinaciones artísticas de Goncourt da cuenta Emilia Pardo Bazán en una crónica publicada en *La Ilustración Artística* el 3 de agosto de 1896 con motivo de su muerte:

¿Y cuál ha sido el papel de Goncourt en esta transformación? Lo señalaré en breves palabras. *El influjo de los Goncourt se manifiesta de un modo principalísimo en el advenimiento del arte japonés* y en el triunfo indiscutible del arte del siglo XVIII. Podrían agregarse a las conquistas de Goncourt el *colorismo* y el documento íntimo en la historia. Sigamos las corrientes del gusto actual y hallaremos en su origen a los Goncourt. Sin duda ese gusto estaba en la atmósfera; sin duda la imaginación de nuestro siglo se encontraba predispuesta a recoger y estimar y adaptarse esos elementos de belleza y de carácter; no por eso los Goncourt dejarán de haberlos sentido y apreciado y difundido antes que nadie⁹ (2005: 60).

La afición del escritor por el arte japonés despeja cualquier duda que pudiera haber sobre la posible identidad de este personaje de ficción. En este sentido, «Perlista» puede leerse como un homenaje que hace doña Emilia a la figura de Edmond de Goncourt, en consonancia con la profunda admiración que siempre sintió por él¹⁰. No en vano, doña Emilia se esforzó cada vez que viajó a París por entablar amistad con él (Burdíel, 2019: 90).

En «Perlista», a diferencia de otros cuentos de este corpus, cobra especial importancia la faceta de Pardo Bazán como novelista. En efecto, este es uno de los pocos relatos en el que la

⁹. El contenido íntegro de esta crónica, titulada «Un hombre de este siglo», se halla reproducido en el segundo epígrafe de los Anexos.

¹⁰. Como puede comprobarse en el fragmento de la citada crónica, Emilia Pardo Bazán valoraba en especial de Goncourt sus descripciones repletas de color. Es este un aspecto que la escritora incorporó a su técnica literaria, y en el que ambos novelistas destacaron notablemente (Paredes Núñez, 1979: 26).

narradora aparece como escritora y reflexiona sobre la naturaleza de su profesión, como por ejemplo, al empatizar con la apatía del escritor al inicio de la narración: «Hay días así, en que la vocación se sube a la garganta, produciendo un cosquilleo de náusea y antipatía» (II, 372). Lo mismo ocurre al final del relato, aunque esta vez es el personaje del escritor quien, en nombre de él y de su compañera de profesión, reflexiona sobre el arte de escribir a propósito de la historia personal de la perlista: «Como nosotros, esa infeliz —díjome al salir el maestro conmovido—. ¡Buena lección nos ha dado! Lección para escritores. De las combinaciones que pueden hacerse con cincuenta palabras, cuarenta y nueve no valen; sólo es artística una...» (II, 375).

Pese a no poder ahondar en «Los rizos», es preciso hacer un par de apreciaciones. En primer lugar, se trata de un texto híbrido entre el cuento y la crónica. El inicio del relato es propiamente el de un cuento: la narradora trae a la memoria la historia de una niña enferma —a la que conoció en su visita a las escuelas municipales— a raíz de presenciar su entierro en el presente de la acción. En este sentido, el relato funciona como un cuento-explicación que viene a resolver este desenlace anticipado concretado en el fallecimiento de la niña. Ahora bien, la fuerte carga social presente en el cuento lo hace más afín a la crónica social, pues, a través de la historia de una niña cuyos padres se niegan a raparle el pelo por prescripción médica, Emilia Pardo Bazán critica la incultura de las clases sociales bajas, que se resisten a creer en el progreso y en los avances de la ciencia. Algo que confirma la dependencia de este relato con la crónica es que, en «Los rizos», Emilia Pardo Bazán recrea una anécdota que ella misma había reseñado en una crónica publicada el 22 de agosto de 1904 en *La Ilustración Artística* (2005: 267). En el segundo epígrafe de los Anexos se ofrece justamente el fragmento de esta crónica en el que doña Emilia da cuenta de estas escuelas benéficas que, por aquellos años, empezaron a ser mixtas.

3.3. Yo cronista, que fue testigo de la historia.

Dentro de este grupo, «Atavismos» (1909) se configura como uno de los textos que más puntos de conexión presenta con el género de la crónica social, tanto por su estructura narrativa, como por el caso que en él se expone. Con respecto a la estructura narrativa, el cuento arranca con un diálogo *in media res* entre dos personajes —el párroco de Gondás y la narradora alter ego de la escritora— que delimita desde un primer momento el tema en torno al cual gira el relato: la creencia del campesinado gallego en la brujería y la superstición:

—¿De modo —pregunté al párroco de Gondás, que se entretenía en liar un cigarrillo- que aquí se cree firmemente en brujas?

Despegó el papel que sostenía en el canto de la boca, y con la cabeza dijo que sí.

—Pues usted debe combatir con todas sus fuerzas esa superstición.

—¡Sí, buen caso el que me hacen! Por más que se les predica... Y lo que es en esta parroquia especialmente...

Obsérvese que este inicio no dista tanto del que abre, por ejemplo, una de las crónicas de «La vida contemporánea» (11 de mayo de 1908), titulada «El termómetro y los microbios. Paludismo en Extremadura», que el lector podrá leer en el segundo epígrafe de los Anexos. Dadas las similitudes entre sendos inicios, parece razonable considerar el diálogo como un recurso narrativo que hace que el relato se acerque más a la crónica social y de actualidad. Esto explica que un cuento como «La máscara» — que empieza también *in media res* por medio de un diálogo— haya sido incluido en este corpus, pese a que el caso inusual y aislado que en él se narra —el asesinato de una madre a manos de su hijo— sea más propio de un cuento¹¹.

«Atavismos» es un relato enmarcado, en el que, a diferencia de otros ya analizados, hay dos relatores que informan a la narradora-testigo de la historia personal de Antonia: la propia protagonista del relato y el párroco de Gondás (Paredes Núñez, 1979: 354)¹². En el momento en que entra en escena Antonia, el párroco revela al lector la identidad de la narradora al referirse a ella con el tratamiento de «señora condesa»: «—A ver, muller, cuente su desgracia a la *señora condesa*, que puede dar pasos para que se averigüe el paradero de su hijo... [...]» (III, 247).

En el fondo, la historia que cuentan estos dos personajes sobre el paradero de los hijos de Antonia ilustra de algún modo la tesis que defiende el cura al inicio de la narración. Y es que, por más razonamientos lógicos que éste alegue, el personaje de Antonia, representante del campesinado gallego, se resiste a abandonar sus creencias basadas en el poder de la brujería. Por eso persiste en ella la idea de que sus hijos han sido víctimas de un mal de ojo. El desenlace del relato sugiere la posibilidad de que Antonia se acabe vengando de Juliane —según ella, la artífice del aojamiento—, lo que acabaría por confirmar los peores presagios del cura.

En este sentido, «Atavismos» entronca con una serie de cuentos —entre los cuales cabe mencionar «Mal de ojo», «El xeste» y «Maldición gitana» (Noya Taboada, 2016: 94)— cuyo tema central es también la creencia del campesinado gallego en la brujería, y, más concretamente, en los rituales atávicos. Doña Emilia mostró, pues, el universo espiritual de los aldeanos de su tierra a través de la obra narrativa, pero también de sus crónicas periodísticas, en las que recalcó que la educación de las clases sociales bajas sería el único método capaz de erradicar las supersticiones¹³.

¹¹. Cuentos como «Aire» o «Entre razas» también arrancan con un diálogo *in media res*, por lo que ambos textos son de factura más periodística. En otros casos, como «Paternidad», en cambio, el diálogo está presente a lo largo de toda narración.

¹². Este mismo procedimiento es el que sigue Emilia Pardo Bazán en «Aire», relato perteneciente al cuarto grupo, en el que son dos relatores quienes informan a la narradora de la historia personal de Cecilia: primero el director del manicomio y, posteriormente, ella misma, es decir, la propia protagonista del relato (Paredes Núñez, 1979: 353). En este caso, no obstante, las confesiones se producen en distintos planos. Algo similar ocurre en «La amenaza».

¹³. «La única manera de desterrar las supersticiosas prácticas sería la instrucción», defiende Emilia Pardo Bazán el 15 de octubre de 1900 en una crónica de *La vida contemporánea* (2005: 267).

Las dosis de denuncia social presentes en este cuento constituyen el segundo motivo por el cual «Atavismos» se sitúa próximo a la crónica. En efecto, la historia de Antonia le sirve a doña Emilia para condenar una realidad que conoce bien de cerca: el estado de salvajismo en el que se hallan los aldeanos gallegos como consecuencia de la falta de progreso y de instrucción, lo que muchas veces les lleva a cometer actos verdaderamente atroces (Paredes Núñez, 1979: 89; Noya Taboada, 2016: 173). Esta situación de abandono en la que se encuentra el aldeano gallego —en «Atavismos», Antonia— reaparece en otros cuentos rurales ambientados en Galicia, como, por ejemplo, «Un destripador de antaño», «Las medias rojas», «El Xeste», etc. Todos estos relatos están protagonizados por seres incapaces de evolucionar como consecuencia del determinismo del medio. De este modo, Emilia Pardo Bazán rompe con la tradición horaciana del «locus amoenus», basada en la imagen idílica de la vida en el campo (Noya Taboada, 2016: 240).

Si en «Atavismos» la narradora actuaba como testigo de la historia marco, en «Sud-exprés» (1902) esta perspectiva todavía se hace más evidente a través de la escena de adulterio que ésta contempla acurrucada en un «ángulo del coche-salón» de un tren que va a París (III, 67). Son muchos los cuentos de la escritora cuya acción se enmarca en este medio de transporte, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que doña Emilia viajaba asiduamente en tren. Dos de estos cuentos, titulados «Presentido» y «En coche-cama», tienen como motivo central un robo en vez de una escena de adulterio, pero contienen también sus dosis de suspense, al igual que «Sud-exprés». Si en «Presentido» la voz narrativa es la propia de un narrador omnisciente que tiene acceso a la consciencia de Julio Morales, en «En coche-cama», es Braulio Romero quien cuenta su propia historia como narrador-protagonista a un interlocutor que el lector podría identificar fácilmente con el trasunto de Emilia Pardo Bazán.

Volviendo a «Sud-exprés», la narración ofrece al lector no pocas pistas que confirman la identidad del yo cronista como alter ego de la escritora: es una mujer lectora —pues lleva consigo una novela del escritor ruso naturalista Nicolay Danilewsky— a la que le invade una *picante curiosidad* —la misma que le hará indagar en la historia en los relatos del cuarto grupos—, y que pertenece a la alta sociedad. Este último dato es el más significativo, dado que los primeros párrafos de la narración se concentran en recalcar la brecha social que separa a los transeúntes aristocráticos del tren de aquellos «labriegos» y «hortelanas» que, estando en el campo, ven pasar el tren con un sentimiento de «envidia respetuosa, que infunde el espectáculo de lo inaccesible social (III, 5-6). Cada detalle de las primeras líneas de la narración está dispuesto con la intención de reflejar las costumbres de la clase social elevada a la que, por supuesto, pertenece la narradora: «[...] y el hecho vulgar, sencillo, de almorzar así, servidos por camareros correctos, adquiriría ante los espectadores [...] una grandiosidad de alta vida, un *realce novelesco y aristocrático*» (III, 6).

Los ojos de la narradora se proponen filmar, como si de una cámara fotográfica se tratase, los distintos transeúntes que desfilan por ese vagón ante ella: familias sudamericanas, inglesas, señoras «provocativas», señores de «adinerado aspecto», parejas, etc. Tras esta acumulación de imágenes, los ojos de la narradora se detienen en una pareja de recién casados, aunque muy pronto anticipa al lector la tragedia que en realidad se esconde bajo ese falso halo de felicidad: «—sin sospechar que en ella encontraría, en vez de idilio, los elementos de un drama oscuro—» (III, 6). Todo cuanto muestra el relato a partir de ahora es la visión de la narradora de las estratagemas a las que recurre la mujer para poder engañar al marido durante un almuerzo de lo más lujoso. Lo interesante del relato no es, pues, la historia de adulterio en sí, que tiene como momento climático un significativo abrazo, sino el torbellino de emociones que esta escena provoca en la narradora y que traspasa la lectura haciendo partícipe también el lector:

¿Duró mucho el terrible y peligroso abrazo? Tal vez un segundo, tal vez cinco minutos o más... No respiraban, no daban la menor señal de inquietud, y yo, en cambio, sentía un miedo ridículo; mi corazón saltaba, mis ojos no se apartaban del lugar por donde podía presentarse el traicionado, después de buscar infructuosamente el saco de cuero.... (III, 7)

Esta es la perspectiva de un yo cronista, casi detective, que relata lo que ve con el mismo tono y lenguaje que emplearía Emilia Pardo Bazán si tuviera que escribir un artículo para un diario basándose en una experiencia reciente y buscando que el lector sintiera las mismas sensaciones que la invadieron a ella en el momento de los hechos. Una de las claves que nos confirma esta intención de la escritora es que no aprovecha la escena de adulterio para enjuiciar a los personajes moralmente y criticar el matrimonio como institución (Quesada Novás, 2005: 282), algo que hará de forma muy evidente en «Feminista». Por el contrario, se limita a mostrar una realidad, que es la de que abundan los hombres y mujeres adúlteros. Como mucho, podría decirse que la narradora de «Sud-exprés» condiciona la lectura en alguna ocasión mediante anticipaciones o refiriéndose al marido como «el engañado» o «el traicionado», y al amante, como «el otro».

Testimonio es también el yo cronista de «Feminista» (1909), pero en este caso, es preciso distinguir dos niveles diegéticos, pues se trata de un cuento enmarcado. En el relato marco se sitúa la voz narrativa del autor implícito, que, a raíz de leer en el periódico la muerte de Nicolas Abreu, rememora la vez pretérita en que conoció al matrimonio formado por Nicolás y su mujer Clotilde durante su estancia en el balneario de Aguasacras¹⁴: «Fue en el balneario de Aguasacras donde hice conocimiento con aquel matrimonio [...] Había olvidado completamente al matrimonio [...]

¹⁴. En «Aire», la prensa periódica también juega un papel importante: además de dar a conocer el suicidio de Cecilia, justifica una reflexión de la narradora sobre la realidad, cuyos hechos aparentemente increíbles superan los límites de la ficción: «Y fue una semana después, a lo sumo, cuando leí la noticia en los periódicos. Llevaba un epígrafe: “Suceso novelesco...” ¡Novelesco! Vital, querría decir: porque la vida es la grande y eterna novelesca» (III, 25).

cuando leí en una cuarta plana de periódico de papeleta» (III, 106)¹⁵. El relato marco abraza también el encuentro fortuito que tiene lugar en Madrid, en el presente de la acción, entre la narradora y el médico director del balneario. Éste, erigiéndose como relator, le cuenta a su interlocutora el modo en que Clotilde acostumbraba a vengarse de su marido, lo que constituye en sí el relato enmarcado. A juzgar por estos dos niveles diegéticos, el escenario del relato marco es Madrid, mientras que el del relato enmarcado es el balneario de Aguasacras, topónimo ficticio bajo el cual Herrero Figueroa evoca Mondariz (2011: 60). «Feminista» es, pues, un cuento que transcurre en el medio urbano burgués (Quesada Novas, 2005: 106).

En cuanto a la voz narrativa, el yo cronista es testigo de la historia si se tiene en cuenta que conoció personalmente al matrimonio y que, en los días que coincidieron en el balneario, pudo testimoniar la idiosincrasia de cada uno de sus miembros. Con respecto al relato enmarcado, no obstante, este yo cronista pasa a ser el narratario, que recibe la historia de la venganza puesta en boca del médico, de la que ni tan siquiera éste fue testigo, ya que, como advierte al inicio de su relato, fueron las «camareras» y «los vecinos» quienes se enteraron¹⁶.

Resulta especialmente interesante el modo en que la voz narrativa precisa las circunstancias del marco en los primeros párrafos de la narración, que no son sino una rememoración del modo en que solía relacionarse la pareja tamizada por la perspectiva de la narradora. Obviando la prolepsis con que da inicio la narración («el marido, [...], *arrastrando el incurable padecimiento que dos años después le llevó al sepulcro*» III, 106), destaca el modo en que el yo cronista integra en su relato el discurso de Nicolás mediante la técnica del estilo indirecto libre:

El enfermo al que me refiero no dejaba nada a la vida. Rara era la persona a quien no juzgaba durísimamente. *Los tiempos eran fatídicos y la relajación en las costumbres horripilantes. En los hogares reinaba la anarquía, porque, perdido el principio de autoridad, la mujer ya no sabe ser esposa, ni el hombre ejerce sus prerrogativas de marido y padre. Las ideas modernas disolvían, y la aristocracia, por su parte, contribuía al escándalo. Hasta que se zurciesen muchos calcetines no había salvación, La blandenguería de los varones explicaba el descoco y garrulería de las hembras, las cuales tenían puesto en olvido que ellas nacieron para cumplir deberes, amamantar a sus hijos y espumar el puchero.*

En estos primeros párrafos introductorios la voz narrativa crea el misterio en torno a la figura de Clotilde, que con una permanente «sonrisilla silenciosa y enigmática» se muestra siempre solícita ante un marido machista y belicoso. La historia que cuenta el médico del balneario, y que recoge los antecedentes lejanos de la pareja, viene a resolver este enigma: Clotilde se muestra impasible ante el mal carácter de su marido debido a que el ritual vengativo que tiene lugar cada mañana le confiere a ella el rol de mujer dominante y a él, el del hombre sumiso dependiente de sus cuidados. Los distintos detalles dispuestos a lo largo de la narración

¹⁵. Se trata, pues, de un inicio más propio de un cuento.

¹⁶. Como señala Paredes Núñez (1979: 357), los médicos son asiduos narradores en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán, entre otros motivos, porque debido a su profesión gozan de autoridad y credibilidad en el relato.

—desde la noticia de la muerte de Nicolau publicada en los periódicos, y presentada, por tanto, como un caso sonado (de ahí que el cuento se acerque a la crónica social y de actualidad), pasando por el misterio de esa «sonrisilla enigmática» de Clotilde— persiguen potenciar el llamado «efecto único» (Anderson Imbert, 1992: 33) que provoca en el lector la escena final en que Nicolau es obligado a vestirse con las enaguas de Clotilde.

En este relato didáctico y de tono humorístico (Quesada Novás, 2005: 107; Baquero Goyanes, 1949: 481), Emilia Pardo Bazán critica la institución del matrimonio, pues Clotilde es entregada a Nicolás por mandato paterno, y la figura del ángel del hogar, que encarna el personaje femenino cuando, siguiendo los pasos que establece la norma social —pues «Obedecer es ley» (III, 107)—, se casa con Nicolás y asume el papel que le corresponde en la sociedad del siglo XIX: el de esposa y madre¹⁷ (Herrero Figueroa, 2010-2011: 65). Este es, a fin de cuentas, el tipo de mujer que escritoras coetáneas a Emilia Pardo Bazán, como Pilar Sinués de Marco, reivindicaban en sus obras literarias (Burdíel, 2019: 412). Por contra, doña Emilia propugna un nuevo modelo de mujer capaz de rebelarse contra las normas sociales en aras de evitar acabar siendo víctimas de un futuro marcado por la violencia conyugal. Esta nueva figura habrá de encontrar su máxima expresión en las protagonistas femeninas de relatos como «El encaje roto», «Apólogo» o «La redada» (Quesada Novás, 2005: 106-107).

3.4. Yo cronista, que fue testigo de la historia.

En una gran parte de los cuentos de este corpus, el misterio que envuelve un hecho inusitado o un determinado personaje o escenario provoca en el yo cronista una necesidad de saber que le lleva a interrogar a los protagonistas y testigos de estas historias, o incluso a terceros (Paredes Núñez, 1979: 347). A partir de las informaciones que le ofrecen estos personajes, el yo cronista extrae la crónica de actualidad. Es común en todos estos cuentos, pues, la presencia de una narradora curiosa que investiga para poder sacar a la luz la verdad de un caso de interés para el lector. Por este motivo, abundan en este grupo los relatos enmarcados¹⁸.

No obstante, la temática de estos cuentos es de lo más variada. La guerra de Cuba y el drama nacional son tratados en «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» (1898), de ahí que Baquero Goyanes lo incluya dentro de los cuentos históricos y patrióticos (1949: 277)¹⁹. En este cuento,

¹⁷. En palabras del personaje de Nicolás, «[las mujeres] nacieron para cumplir deberes, amamantar a sus hijos y espumar el puchero» (III, 106).

¹⁸. Nueve de once cuentos tienen esta estructura: «Oscuramente», «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)», «El encaje roto», «Los buenos tiempos», «Las cerezas rojas», «La máscara», «Aire», «Entre razas» y «Paternidad».

¹⁹. «Morrión y Boina» es otro cuento de temática histórica y patriótica en el que Emilia Pardo Bazán ilustra, a través de la relación tortuosa entre don Pedro del Morrión y don Juan de la Boina, las tensiones políticas habidas en aquel momento entre liberales, que durante las guerras carlistas lucían el morrión, y carlistas, que lucían la boina (Paredes Núñez, 1979: 149). En «Morrión y Boina», quien relata la historia es un narrador omnisciente que tiene acceso a los

Emilia Pardo Bazán sitúa en un primer plano las consecuencias del desastre del 98 a través de la historia personal de un único hombre, Juan Soldado, que funciona como símbolo de los derrotados. No hay que olvidar que el cuento, escrito en 1898, hace referencia a un suceso que en aquel momento era de plena actualidad, lo que respondía a un deseo de la escritora de escribir sobre una realidad que afectaba al conjunto de la sociedad y que iba a suponer un punto de inflexión en la historia nacional. Así, en la crónica «Asfixia» (17 de abril de 1899) de «La vida contemporánea» (2005: 129), doña Emilia condenaba la literatura que se mostraba impasible ante el desastre nacional y reivindicaba, a su vez, la existencia de otra, «de acción, estimulante y tónica, despertadora de energías y fuerzas», que, por supuesto, había de dar cuenta de los problemas nacionales como justamente venía a hacer este cuento.

La estructura de este relato es la propia de un cuento enmarcado con desenlace anticipado: el lector sabe desde el principio de la narración que Juan es un superviviente del desastre de Cuba, que sufre por las heridas de la guerra. Se trata, pues, de un cuento-explicación en tanto que el relato enmarcado tiene el objetivo de resolver el misterio que suscita en el lector la oreja mutilada del protagonista. En este sentido, el yo cronista indaga en la historia de Juan²⁰ aprovechando muy inteligentemente las ventajas que le reporta la jerarquía de poder que existe entre ambos: ella es la «señora» —así la llama Juan— para la cual trabaja el excombatiente. El lector se halla de nuevo ante una narradora cuyo retrato es el de una mujer de la alta sociedad, que conoce bien la idiosincrasia del aldeano gallego —concretado en la figura de Juan— a juzgar por sus valoraciones de carácter general: «El labrador gallego es cauto, y da tres vueltas a la lengua antes de soltar lo que por cualquier motivo juzga comprometido o peligroso» (II, 96). La narradora se caracteriza, además, por tener un espíritu fantasioso y romántico, que le lleva a imaginar un episodio de la guerra heroico y muy alejado del que presenta Juan con sus «respuestas lacónicas»:

El cuadro completo de la fatal guerra surgió iluminado por mi fantasía. En lugar de ver los arbustos cargados de fruta, las enredaderas cuajadas de flor, el perro tendido a mis pies, el celaje brumoso [...] yo veía pantanos y ciénagas, lodazales y charcos, en que acampaba una columna; los hombres tiritaban de fiebre palúdica, recibiendo en la mollera el calor de un cielo de plomo y de un sol que no velaba ninguna nube [...] Después veía erguirse el fortín solitario en la inmensa llanura, aislado centinela, que sólo de Dios puede esperar socorro en caso de ataque; y entre el rumoroso silencio de la estrellada noche tropical, se me aparecía el fortín envuelto en llamas, sus defensores degollados allí mismo, a la claridad del incendio (II, 95).

Esta capacidad de imaginación que sobreviene a la narradora es la misma que aparece en «Los buenos tiempos», ante el retrato de doña Magdalena, o en «El encaje roto», cuando imagina

pensamientos de los personajes, pero que en ocasiones contadas aparece como personaje de ficción, encarnando la figura de una mujer —el alter ego de Emilia Pardo Bazán— muy próxima a los protagonistas del cuento.

²⁰. Así, la narradora confiesa: «Era preciso insistir para que entrase en detalles; ni despuntaba por la elocuencia, y sus respuestas lacónicas no tenían animación ni colorido. [...] No obstante, tirando del hilo de los recuerdos, logré sacar la madeja de aquellos tres años terribles» (II, 95).

la boda de Micaelita, a la que no ha podido asistir. Como puede observarse en el fragmento citado más arriba, la narradora empieza relatando la historia de Juan en estilo indirecto: «Sí, había estado en la guerra de Cuba la friolera de tres años... Y mientras encendía el cigarro [...] empezó a referir sobriamente sus campañas» (II, 56). En el momento en que es interrogado por la oreja, Juan pasa a ser un narrador-protagonista que cuenta su historia al yo cronista, convertido en confidente —es decir, en narratario²¹. A partir de este momento, el relato adquiere sus notas más trágicas: Juan explica la humillación que padecieron los derrotados por parte de las fuerzas policiales. No obstante, lejos de desear un reconocimiento, Juan acepta con resignación la tragedia sin pretender aspirar a un futuro mejor: «En su cara impasible no se revelaba ni enojo ni pena» (II, 96). La fatalidad y el medio social determinan al personaje, pero no sólo a este, también a su hermano menor, es decir, a las generaciones venideras, candidatas a servir al país en las próximas guerras. Desde esta perspectiva, el título del cuento adquiere todo su sentido trágico: la historia de Juan es también la historia «futura», que habrán de vivir los que vendrán.

Otro cuento urbano de estructura similar a este relato es «El encaje roto» (1897). De nuevo, el desenlace del caso es anticipado por la narradora nada más iniciarse el relato: «[...] grande fue mi sorpresa cuando supe al día siguiente [...] que ésta, al pie mismo del altar, al preguntarle el obispo de San Juan de Acre si recibía a Bernardo por esposo, soltó un “no” claro y enérgico» (I, 331). Como corresponde a este tipo de desenlaces, el resto del relato viene a resolver las causas de esta extraña reacción, siguiendo la pauta de un cuento-explicación (Paredes Núñez, 1979: 353).

El mecanismo narrativo con el que da inicio la narración es más característico del cuento: un yo que rememora un caso ocurrido tres años atrás a raíz de un encuentro con la protagonista que tiene lugar en el presente de la acción. Ahora bien, la presencia de la narradora, que indaga en la verdad de un caso que fue sonado entre la alta sociedad, es uno de los motivos por los que este relato se decanta hacia la crónica periodística. En efecto, el «terrible drama» que la negativa de Micaelita provoca en la sociedad es debido a que su «no» supone un acto de rebeldía inusitado contra las normas sociales que imperan en la alta sociedad. Por esta razón, el yo cronista comenta que el caso carecería de interés de haberse producido entre las gentes humildes, exentas en parte de estos protocolos sociales.

La boda que imagina la narradora con todo lujo de detalles tiene como misión reflejar las costumbres de la aristocracia. Igual que en «Perlista», «Sud-exprés» o «Feminista», el lector se encuentra con una narradora que pertenece con orgullo a la alta sociedad, de ahí que haya sido invitada a la boda. En este caso, la voz narrativa describe la ceremonia con una voz similar a la de

²¹. La confesión en primera persona de un narrador-protagonista a un interlocutor también se da en «La máscara», «Entre razas», «El encaje roto» y, en cierto modo, «Aire».

un narrador heterodiegético, que no participa de la acción como personaje (Quesada Novás, 2005: 181). Aun así, en esta recreación ficticia de la boda, la narradora no tiene acceso a la conciencia de los personajes; a lo sumo, imagina la reacción del novio ante la negativa de Micaelita.

El rol de la narradora como periodista aparece en el momento en que, aprovechando el encuentro fortuito con Micaelita en un balneario, estrecha sus lazos con ella y la interroga sobre el suceso de la boda para extraer la verdad del caso; una verdad que, de hecho, constituye la materia idónea de una crónica social. La confesión de Micaelita gira en torno a un objeto simbólico: el encaje del vestido de novia que Bernardo le había regalado a la protagonista, que había pertenecido a su madre, para que Micaelita luzca el día de su enlace. Este objeto acaba revelando la verdadera psicología del novio en el momento en que, de camino al altar, se rompe por accidente (Baquero Goyanes, 1949: 500):

Solo que también vi otra cosa: 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... No llegó a tanto porque se encontró rodeado de gente; pero en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda su alma (II, 36).

La auténtica naturaleza del personaje sale a la luz en el instante menos pensado y a raíz de un detalle aparentemente irrelevante²². Es ahora cuando las palabras que pronuncia Micaelita al iniciar su relato adquieren toda su significación²³, pues el gesto de Bernardo desenmascara el futuro marcado por la violencia y la opresión que habría tenido que sufrir de haberse casado con él. En este sentido, Micaelita se erige como un personaje femenino opuesto a las mujeres desdichadas que pueblan algunos de los relatos de Emilia Pardo Bazán, como Antonia, protagonista de «El indulto», Cecilia, protagonista de «Aire», o la misma Clotilde en sus primeros años de matrimonio. Micaelita es una mujer que, gracias a la educación que ha recibido como persona de clase elevada, es capaz de someter a su novio a un riguroso examen sobre su carácter a fin de dilucidar el verdadero escenario que le tocará vivir como ángel del hogar.

La perspectiva periodística de «El encaje roto» cobra mayor fuerza en «Las cerezas rojas» (1909) por varios motivos. Uno de ellos tiene que ver de nuevo con la presencia de una narradora que, en su rol de periodista²⁴, insiste a los personajes para conocer la verdad sobre los Mestival. Atraída por el misterio que suscita en ella la imagen de un cerezo espléndido del que nadie come su fruto —en clara sintonía con la tradición bíblica—, primero pregunta al aldeano Morcego y, después, a un perito agrimensor. Este último se convierte en el relator de la historia de la familia

²². Es esta indagación en la psicología de los personajes lo que ha llevado a Baquero Goyanes (1949: 500 y 609) a considerar «El encaje roto» y también «Los buenos tiempos» como dos cuentos psicológicos.

²³. «[...] 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 [...]» (I, 332).

²⁴. «Periodista» en el sentido de una persona curiosa que se muestra atenta a la realidad que le rodea.

(relato enmarcado) que conoce a través de rumores de terceros²⁵. Si algo sorprende en este narrador es que, en un momento dado, habla como si pudiera acceder al pensamiento de Mestival: «Ahí está el raposo —pensó Mestival—. Espera, espera, que yo te daré tu merecido...» (IV, 59). Con todo, parece más razonable pensar que, como conocedor del desenlace y de la psicología de los personajes, el relator da por hecho cuál es el pensamiento de Mestival.

Si el perito se lanza a contar el relato, Morcego se niega a soltar prenda debido a la natural idiosincrasia del aldeano gallego, desconfiado y hermético, pero también, como arguye la narradora, a la jerarquía de poder que existe entre ambos, puesto que ella es su señora: «el hecho de contárselo a «un señor» era arriesgado para un labriego...» (IV, 58). Este tipo de consideraciones que hace la narradora con respecto a lo que es natural de cada estrato social son especialmente abundantes en este relato; de hecho, suponen otro de los motivos por el cual es posible reconocer la presencia de esta perspectiva periodística, propia de un yo que observa y analiza con verdadero detenimiento los distintos personajes que componen la sociedad. Por esta razón, la narradora no sólo retrata el modo de ser de los aldeanos, sino también otras clases sociales, como la burguesía, a través del perito agrimensor. De él comenta:

El primer burgués fue el perito agrimensor... Esta clase está muy en contacto con todas: con la aldeana, con el señorío, con los caciques, con los moradores de las poblaciones pequeñas... Sus frecuentes viajes y excursiones, sobre un mal caballero, al través de la comarca, les hacen conocerla palmo a palmo. El perito se echó a reír de la estudiada discreción de mi acompañante (IV, 58).

El tono de este pasaje es el propio de una escritora que, desde el palco que ocupa en las altas esferas de la sociedad, lleva toda una vida estudiando al ser humano, en general, y cada estrato social, en particular. Así lo corrobora la siguiente reflexión: «Conozco la complacencia de los labriegos en particular, y de los hombres en general, para obsequiar con lo que no es suyo y nada le cuesta» (IV, 58). Pero de todas las capas sociales, la clase media es, frente a las clases bajas y la alta sociedad, la que protagoniza menos historias dentro de los relatos rurales (Noya Taboada, 2016: 337). «Las cerezas rojas» destaca, en este sentido, por tener como protagonista a Ramón Mestival, un hombre de clase media adinerado sumamente preocupado por mantener sus bienes materiales. Tanto es así que, sin escrúpulos, ejerce la violencia contra los niños que le roban asiduamente la fruta, como es el caso de Chato.

A medida que el perito avanza en su narración, aumenta el suspense y la escena se va cargando progresivamente de tensión gracias a algunos datos que anticipan el desenlace trágico: el silencio cómplice de la madre, que decide encubrir a su hijo; los ruidos que se oyen entre las ramas; el padre, agazapado, sin apenas tener campo de visión, etc. El lector espera la muerte

²⁵. De nuevo, el relato enmarcado justifica la aparición del diálogo, lo que ayuda a que el cuento se muestre más afín a la crónica en cuanto a la estructura narrativa.

accidental del hijo, de igual manera que la espera la narradora, pero no por ello es menos efectiva la frase que anuncia la tragedia: “Tiró a bulto hacia la copa. Sonó un grito, cayó un cuerpo...” (IV, 59). Un epílogo final da cuenta del paradero de los padres. La barbarie, en toda su crudeza, hace acto de presencia en el cuento a través de este desenlace cargado de crueldad y violencia descarnada. De acuerdo con Paredes Núñez (1979: 62-63) y Noya Taboada (2016: 62-63), la barbarie actúa como un ente que domina la vida rural negándoles a los personajes cualquier posibilidad de medrar²⁶. En cierto modo, es como si Emilia Pardo Bazán quisiera dejar constancia de que, cuando se trata del medio rural, ningún individuo, pertenezca a la clase social que pertenezca, se libra de la fatalidad, que acecha a cada instante.

En «Las cerezas rojas», la narradora lamenta que el perito cuente la historia de los Mestival sin apenas recrearse en los detalles succulentos. De igual manera, en «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» recurre a su fantasía para adornar el relato prosaico de Juan sobre la experiencia de la guerra. En «Los buenos tiempos» (1894) reaparece esta tendencia romántica y soñadora de la narradora, que, de acuerdo con su alma de novelista, tiende a embellecer el pasado, aunque éste esté exento de heroísmo. Así se lo reprocha el conde de Lobeira: «Los soñadores como usted son los que han falseado la historia, poetizado lo más prosaico y embellecido lo más horrible» (I, 313). En este sentido, uno de los hallazgos de este cuento es que, doña Magdalena, la protagonista en torno a la cual gira el misterio, es retratada primero desde la óptica fantasiosa del yo cronista:

Representaba a una señora como de treinta y cinco años, de rostro prolongado y macilento, de líneas austeras, que indicaban la existencia sencilla y pura, consagrada al cumplimiento de nobles deberes y al trabajo doméstico, ley de la fuerte matrona de las edades pasadas. La modestia de vestir en tan encumbrada señora parecíame ejemplar; aquel corpiño justo de alepín negro, aquel pañolito blanco sujeto a la garganta por un escudo de los Dolores, aquel peinado liso y recogido detrás de la oreja, eran indicaciones inestimables para delinear la fisonomía moral de la aristocrática dama (I, 312).

En efecto, la narradora, alter ego de doña Emilia —así lo indica su condición de mujer perteneciente a la alta sociedad—, define la psicología de la protagonista en base a su apariencia física, tomándola por una mujer religiosa que encarna el papel de la perfecta casada entregada a su familia. La historia que relata el conde en el marco de una conversación con la narradora rompe con estas expectativas, pues ofrece al lector la imagen de una mujer tirana que subyuga al marido nada más casarse con él y que, presa de unos celos desorbitados, castiga el adulterio con la muerte del esposo. Es éste un asesinato planeado con frialdad que doña Magdalena delega en el casero, lo que refleja, una vez más, las relaciones de poder entre señores y criados (Noya Taboada, 2014: 243). Además de testimoniar un crimen pasional, «Los buenos tiempos» muestra también, por

²⁶. «Eterna ley», «El oficio de difuntos», «Atavismos» y «La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» muestran esta misma realidad.

medio del personaje del actual conde de Lobeira, la situación real en que se encontraba la hidalguía gallega en tiempos de doña Emilia: una clase social venida a menos en el siglo XIX, que había gozado de cierto estatus social y económico en el pasado (Quesada Novás, 2005: 241). No en vano, la familia de doña Magdalena empeña las fincas para poder salvarla del patíbulo.

Un aspecto diferente de este relato enmarcado es que el conde de Lobeira se erige como un narrador-transcriptor (Paredes Núñez, 1979: 343), que «entresaca» la historia de doña Magdalena de fuentes oficiales: documentos y «archivos judiciales» (IV, 313). A ellos recurre de forma recurrente para dar veracidad y autoridad a su historia: «las crónicas afirman que era...» (IV: 314), «según su declaración» (IV, 314), etc. En esencia, «Los buenos tiempos» funciona como un cuento-explicación, en la medida en que el relato enmarcado resuelve el misterio que el retrato de doña Magdalena suscita en la narradora, pero también como un cuento-demostración, puesto que prueba la verdadera psicología de la protagonista (Paredes Núñez, 1979: 67).

«Los buenos tiempos» es un cuento que se sitúa próximo a la crónica de actualidad por varios motivos: en primer lugar, por la presencia del diálogo en el texto, pero también, por tener una perspectiva periodística que se concreta en esta narradora curiosa que indaga en la verdad del caso. Otro factor importante es el hecho de que el cuento relata un crimen pasional que ocurre entre la alta sociedad; un caso que, por su naturaleza, podría haber ocupado las páginas de una crónica negra, lo que confirma la dependencia del relato con respecto al género periodístico. Por algo la propia Emilia Pardo Bazán declaró en el prólogo de los *Cuentos de amor* que «Los buenos tiempos» tenía como base un suceso real que había aparecido en los periódicos. Esto prueba la teoría de Clemessy respecto a que muchos de sus cuentos son una «traslación al plano literario de los sucesos que la propia autora encontraba en el noticiario periodístico» (1997: 46-47).

Antes de pasar a las conclusiones, es preciso dirimir, aunque sea brevemente, en qué medida los demás relatos de este grupo transitan entre la crónica y el cuento. En el caso de «Siglo XIII», por ejemplo, la narradora reivindica y alaba, a raíz de un encuentro con unos mendigos —por los que reconoce sentir especial atracción— una serie de valores sociales perdidos en la actualidad, entre los que se encuentra «la caridad aldeana [...], tosca y sencilla y alegre de los tiempos medievales» (II, 368). La carga social presente en el cuento lo acerca a la crónica de actualidad. El caso de «Oscuramente» es similar al de «Las cerezas rojas», en tanto que es la contemplación de una casa abandonada lo que le lleva a la narradora a querer indagar en la historia sobre los dos hermanos protagonistas. De nuevo se da, pues, una perspectiva periodística, que es la que permite considerar el cuento como una crónica de actualidad.

«Aire» y «Entre razas» son dos relatos que empiezan con un diálogo entre dos personajes. Ahora bien, la estructura narrativa no es el único argumento a favor de considerarlos próximos a la

crónica. En sendos cuentos también juega un papel importante los casos que se relatan: en «Aire», es la historia de cómo Cecilia enloqueció tras ser rechazada por su amante lo que le permite a Emilia Pardo Bazán retratar la realidad de los manicomios (Ribao Pereira, 2016: 65) y, a su vez, mostrar la desdicha de estas jóvenes que, de haber tenido acceso a la educación, no serían tan ingenuas ni manipulables en manos de sus novios. En «Entre razas», la historia narrada en el marco de una conversación, que tiene como asunto central la adquisición de una figurita de un santo, le permite abordar el tema del racismo, expuesto también en otros cuentos como «La pierna del negro» o «Carbón». Por su parte, «Paternidad» vuelve a ser otro cuento de clara factura periodística. La historia del tío Fidel, que se hace padre de los jóvenes a cambio de dinero, da cuenta de un caso social que bien podría aparecer relatado en los periódicos. Además de tener diálogo, la perspectiva periodística viene garantizada por la presencia de una narradora que interroga a los personajes —el cura de Naya, el notario de Cebre y el señorito de Limioso, es decir, los mismos de *Los Pazos de Ulloa*— a fin de extraer la crónica de actualidad.

4. Conclusiones

En las primeras páginas de este trabajo se demostró que sólo unos cuentos del corpus seleccionado nacen realmente de la obra periodística de Emilia Pardo Bazán. Esto no impide que, en algunos relatos que son, claramente, cuentos literarios, pueda haber una voz narrativa que se identifica con el alter ego de la escritora. Cuentos como «Piña», «Carbón», «Planta montés», «Confidencia», «La pierna del negro», «La amenaza», «La leyenda de las esmeraldas», «Una pasión», «Reconciliados» y «En coche-cama» se desvinculan por completo del periodismo en la medida en que relatan casos aislados y singulares o sumamente autobiográficos.

El resto de cuentos que integra el corpus ofrece una casuística muy variada, que va desde los que funcionan plenamente como crónicas periodísticas, hasta aquellos cuyos límites entre periodismo y literatura son verdaderamente difusos. Pertenecen al primer grupo «Sud-exprés», «Que vengan aquí» o «Cómo será el morir», ya sea por el marco narrativo en que tiene lugar la acción (los dos primeros), por el caso que tratan o por el tono en el que están escritos (los tres).

En un estado intermedio se hallan aquellos cuentos que, o bien por las características de su estructura —sobre todo el tipo de marco narrativo y la presencia del diálogo— o bien por la naturaleza del caso que tratan —un crimen pasional, un hecho sonado en la sociedad, etc.— son próximos a la crónica de actualidad, aunque no de un modo tan evidente como los tres textos anteriores. Forman parte de este grupo la mayor parte de cuentos de este corpus: «El encaje roto», «Oscuramente», «Milagro natural», «Eterna ley», «Siglo XIII», «Paternidad», «Morrión y Boina», «Feminista», «Aire», «Atavismos», «El oficio de difuntos», «La oreja de Juan Soldado (Cuento

futuro)), «Entre razas», «La Corpana» y «Las cerezas rojas». Muchos de estos relatos reflejan un caso social del que se desprende una reflexión de carácter general y de interés para el lector.

Finalmente, quedan tres relatos —«Perlista», «Los rizos» y «La máscara»— que plantean serios problemas en su consideración de crónicas o cuentos, pues los tres contienen elementos que los vinculan a este género periodístico: en el caso de «Perlista», la visita a una celebridad, un hecho que los escritores de la época solían relatar en los periódicos; en «Los rizos», el relato de un caso social que saca a relucir la incultura de las clases sociales bajas; en «La máscara», una confesión producida en el marco narrativo de una conversación que empieza in media res y en la que abunda el diálogo. A su vez, todos reúnen características propias del cuento: en «Perlista», la historia singular de la protagonista del relato enmarcado; en «Los rizos», la evocación de un recuerdo como inicio del relato; en «La máscara», la exposición de un caso aislado y fuera de lo común. Sea como sea, el corpus seleccionado constituye una fiel muestra de la relación difusa entre periodismo y literatura que se da en la prensa periódica de finales del siglo XIX.

Conviene responder ahora a una pregunta que fue lanzada en las páginas introductorias de este trabajo: ¿por qué Emilia Pardo Bazán escribe la mayoría de estos cuentos en una fase bastante avanzada de su carrera literaria? Existen varias explicaciones plausibles. Teniendo en cuenta que los escritores naturalistas se proponían diseccionar la realidad de la forma más objetiva posible, podría sorprender que la voz de doña Emilia se hiciera notar tanto en estos cuentos. No obstante, lo cierto es que la mayoría de ellos se gestan en un momento en el que la estética del naturalismo ya no domina las letras españolas con la fuerza en que lo hizo, sobre todo, durante la primera mitad de la década de 1880 (Burdíel, 2019: 180). Desde este punto de vista, es posible que doña Emilia se sintiera más libre a la hora de mostrar su presencia en estos relatos y su posición con respecto a algunas cuestiones. Por otro lado, no hay que olvidar que, para cuando Emilia Pardo Bazán escribe estos cuentos —a lo largo de las décadas de 1890 y 1900—, la imagen de la escritora como celebridad ya se encuentra plenamente consolidada (Burdíel, 2019: 363-369). Doña Emilia es ya una escritora reconocida, cuya influencia en la esfera pública venía haciéndose notar desde hacía años. Es posible, pues, que esta notoriedad literaria le confiriese mayor seguridad para dejar notar su voz en los cuentos. El siguiente fragmento de la crónica «De viaje» —publicada en *La Ilustración Artística* el 3 de octubre de 1898 (2005: 116)— muestra el reconocimiento de doña Emilia como mujer célebre a finales del siglo XIX; una consideración que, recuérdese, la escritora persiguió con esfuerzo desde el inicio de su carrera:

En el camino me explicaron que la carrera de obstáculos que encontré a mi paso era debida a que en la estación ignoraban *que yo era yo*. ¡Naturalmente! Si lo saben, me conceden la extraordinaria franquicia de venderme el billete a tiempo y reexpedirme el baúl sin lucha homérica. ¿Pues qué pensaban ustedes? De algo ha de servir la notoriedad literaria.

5. Bibliografía

➤ Fuentes primarias

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos completos*, J. Paredes Núñez (ed.), vol. I, II, III y IV, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

———, *La vida contemporánea*, edición al cuidado de Carlos Dorado, Madrid, Área de las Artes, 2005.

———, «El hada electricidad», *Las Provincias* (Valencia), núm. 9539 (1892), 27 de octubre. También disponible en Dorado, Carlos, *Emilia Pardo Bazán: Periodista de hoy*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2006, p. 100.

➤ Fuentes secundarias

ALONSO, Cecilio, «Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921)», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: El periodismo, III Simposio*, A Coruña, Real Academia Galega, Fundación CaixaGalicia, 2007, pp. 23-57.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949. También accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuento-espanol-en-el-siglo-xix/>

———, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

BURDIEL, Isabel, *Emilia Pardo Bazán*, Taurus, Madrid, 2019.

CHILLÓN, Alberto, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Valencia, Universidad de Valencia, 1999, pp. 57-107.

DORADO, Carlos, *Emilia Pardo Bazán: Periodista de hoy*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2006.

EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos: Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

———, «Emilia Pardo Bazán revistera de salones: datos para una historia de la crónica de sociedad», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: El periodismo, III Simposio*, A Coruña, Real Academia Galega-Fundación CaixaGalicia, 2007, pp. 233-259.

FORNEAS FERNÁNDEZ, María Cecilia, «El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 11 (2005), pp. 293-308. También accesible en: http://webs.ucm.es/info/emp/Numer_11/Sum/4-05.pdf.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «La obra periodística de Emilia Pardo Bazán», en Ana María Freire (coord.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 115-132. También accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-obra-periodistica-de-emilia-pardo-bazan/html/32de54f0-69e9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html.

HERNANDO, Bernardino, «La periodista Emilia Pardo Bazán analiza la vida contemporánea», en Pilar Palomo Vázquez, Pilar Vega Rodríguez y Concepción Núñez Rey (eds.), *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Madrid, ArcoLibros, 2015, pp. 11-23.

HERRERO FIGUEROA, Araceli, «"Feminista": desigualdad intergenerica y maltrato doméstico», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Año 8, núm. 8 (2010-2011), pp. 57-70. También accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/emilia-pardo-bazan-feminista-desigualdad-intergenerica-y-maltrato-domestico-1032453/>

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «'Artículos'/'Cuentos' en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José M^a Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX [II Coloquio] (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 209-228.

MAYORAL, Marina, «Pardo Bazán: de la noticia a la ficción», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Erín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: los cuentos, II Simposio*, A Coruña, Real Academia Galega-Fundación CaixaGalicia, 2006, pp. 225-250.

NOYA TABOADA, Ruth, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2016.

PALENQUE, Marta, «Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1879», en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX [I Coloquio] (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 195-205. También accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html#I_56.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, «La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán», en *Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 47-62. También accesible en: <file:///C:/Users/UX430/Downloads/la-produccion-cuentistica-de-emilia-pardo-bazan-928429.pdf>

———, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

PAZ GAGO, José María, «Discurso literario y discurso periodístico en Emilia Pardo Bazán», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo*

Bazán: *El periodismo, III Simposio*, A Coruña, Real Academia Galega-Fundación CaixaGalicia, 2007, pp. 193-202.

PÉREZ ROMERO, Emilia, *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016.

QUESADA NOVÁS, Ángeles, «Emilia Pardo Bazán, personaje narrador en sus cuentos», *Salina*, 13 (1999), pp. 89-97.

———, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, «Soy una voluntad», *Revista de escritoras ibéricas* (2016), pp. 43-74. También accesible en: <http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/17036/15133>

RUBIO CREMADES, Enrique, «La prensa en la época de Emilia Pardo Bazán», en José María González Herrán (coord.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad/Consortio de Santiago, 1997, pp. 89-112.

S.F., «Antonio Casares Rodríguez y Emilia Pardo Bazán», *El Correo Gallego*, 23 de febrero de 2013. También accesible en: <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/antonio-casares-rodriguez-emilia-pardo-bazan-IKCG792785>

ANEXOS

1. Corpus de cuentos seleccionados ordenados cronológicamente:

CUENTO Y AÑO	PUBLICACIÓN EN PRENSA	COLECCIONES PUBLICADAS POR LA AUTORA
«Cómo será el morir» (1883) ^{*27}	Núm. 4 de <i>La Ilustración Ibérica</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«Una pasión» (1886)	No aparece publicado en prensa.	<i>La dama joven y otros cuentos</i> (1885) y <i>Arco Iris</i> , S.A.
«Morrión y Boina» (1886)*	Enero de 1889 en <i>La España Moderna</i> .	<i>Cuentos de Marineda</i> (1892).
«Piña» (1890)	Núm. 485 de <i>La Revista de España</i> .	<i>Cuentos Nuevos</i> (1894).
«Planta montés» (1890)	Aparece publicado en diciembre de 1890 en <i>La España Moderna</i> .	<i>Cuentos escogidos</i> (1891), <i>Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)</i> (1900) y <i>Arco Iris</i> , S. A.
«Confidencia» (1892)	Publicado el 15 de diciembre de 1892 en <i>El Imparcial</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«Los buenos tiempos» (1894)*	Publicado el 22 de enero de 1894 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Cuentos de amor</i> (1898).
«Carbón» (1896)	Núm. 794 de la revista ilustrada <i>Blanco y Negro</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«La amenaza» (1897)	Publicado el 28 de junio de 1897 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)</i> (1900).
«El encaje roto» (1897)*	Publicado el 19 de septiembre de 1897 en <i>El Liberal</i> .	<i>Cuentos de amor</i> (1898).
«La máscara» (1897)*	Publicado el 28 de febrero de 1897 en <i>El Liberal</i> .	<i>Cuentos sacroprofanos</i> (1899).
«Entre razas» (1898)*	Núm. 371 de la revista ilustrada <i>Blanco y Negro</i> .	<i>Cuentos de la patria</i> (1902).
«La oreja de Juan Soldado (Cuento futuro)» (1898)*	Publicado el 6 de marzo de 1899 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)</i> (1900).
«Oscuramente» (1900)*	Núm. 794 de la revista ilustrada <i>Blanco y Negro</i> .	<i>En tranvía (Cuentos dramáticos)</i> (1901).
«Que vengan aquí» (1900)*	No aparece publicado en prensa.	<i>Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)</i> (1900).

²⁷. Aparecen marcados con asterisco los cuentos estudiados en este trabajo tomando como base los cuatro grupos definidos en función del protagonismo que adquiere en ellos el yo cronista.

«El oficio de difuntos» (1901)*	Publicado el 11 de marzo de 1901 en <i>El Imparcial</i> .	<i>En tranvía (Cuentos dramáticos)</i> (1901).
«Paternidad» (1901)*	Publicado el 22 de julio de 1901 en <i>El Imparcial</i> .	<i>El fondo del alma. Profesiones</i> (1907).
«Perlista» (1901)*	Publicado el 13 de mayo de 1901 en <i>El Imparcial</i> .	<i>El fondo del alma. Profesiones</i> (1907).
«Siglo XIII» (1902)*	Núm. 546 de la revista <i>Blanco y Negro</i> .	<i>El fondo del alma. (Cuentos del terruño)</i> (1907).
«La paloma azul» (1902)	Número 50 de la revista <i>Blanco y Negro</i> .	<i>Lecciones de Literatura</i> .
«Sud-exprés» (1902)*	Publicado el 29 de septiembre de 1902 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Sud-Exprés (Cuentos actuales)</i> (1909).
«Feminista»*	No aparece publicado en prensa.	<i>Sud-Exprés (Cuentos actuales)</i> (1909).
«La Corpana» (1907)*	Publicado el 16 de septiembre de 1907 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Cuentos de la tierra</i> (1921).
«Los rizos» (1908)*	Número 40 de <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	<i>Sud-Exprés (Cuentos actuales)</i> (1909).
«Aire» (1909)*	No aparece publicado en prensa.	<i>Sud-Exprés (Cuentos actuales)</i> (1909).
«Las cerezas rojas» (1909)*	Núm. 959 de la revista <i>Blanco y Negro</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«La leyenda de las esmeraldas» (1909)	Núm. 936 de la revista ilustrada <i>Blanco y Negro</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«Milagro natural» (1909)*	Publicado el 15 de noviembre de 1909 en <i>El Imparcial</i> .	<i>Cuentos de la tierra</i> (1921).
«Atavismos» (1909)*	Núm. 15 de <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	<i>Cuentos de la tierra</i> (1921).
«En coche-cama» (1914)	Núm. 39 de <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos.
«Reconciliados» (1914)	Núm. 18 de <i>La Ilustración Española y Americana</i> .	<i>Cuentos de la tierra</i> (1921).
«Eterna ley» (1920)*	No aparece publicado en prensa.	<i>Cuentos de la tierra</i> (1921).
«La pierna del negro» (1921)	Núm. 1128 de la revista <i>Caras y caretas</i> .	No se encuentra recogido en ningún volumen de cuentos

2. Crónicas de «La vida contemporánea», publicadas en *La Ilustración Artística*.

Un hombre de este siglo

3 de agosto de 1896

Aun cuando el asunto que hoy elijo parezca estar fuera del círculo en que se encierran habitualmente estas crónicas, aun cuando pertenece al número de los que suele tratar aquí el egregio Castelar, yo haré por presentar a Edmundo de Goncourt, mi amigo y maestro, que acaba de morir en París, desde tal punto de vista, que se reconozca su derecho a merecer detenida y honorífica mención con las reseñas de la vida contemporánea. Edmundo de Goncourt es sin duda un hombre representativo de nuestro siglo, de sus refinadas curiosidades, de su culto místico del pasado, de su pasión por el arte, y tal vez de su esterilidad para crear arte propio, lo cual obliga a la generación presente a vivir de restauraciones arqueológicas. Debemos contar a Goncourt entre los primeros a impulsar este movimiento, entre sus precursores y gulas, y reconocer que el despachito de Auteuil era un foco de donde irradiaban luces y chispazos, no tanto de ideas como de aficiones, de revelaciones estéticas, que modificaron sensiblemente el gusto de la generación actual.

Nadie regateará a Edmundo de Goncourt el título de insigne literato y primoroso escritor, ni menos el de erudito: ninguno hubo más sepultado que él en los libros, lo mismo en vida de su hermano Julio y en el ardor de la no interrumpida colaboración que ambos realizaron durante tanto tiempo, que después de la muerte de aquel hermano queridísimo, cuando ya el estudio y el trabajo fueron para Edmundo derivados de la pena. Sin embargo, yo que tanto he leído las obras de Goncourt, creo que la huella más profunda de su genialidad no está grabada en las letras. Como literatos, los dos hermanos son originales, en el verdadero sentido que una crítica sutil puede atribuir a la palabra *originalidad*; es decir, que su estilo y sus conceptos no pueden confundirse con los de otro escritor de su época, ni referirse a ningún modelo anterior, a ningún predecesor ilustre. Pero esta misma originalidad, esta personalidad tan acentuada de los Goncourt, les ha estorbado para formar prosélitos y escuela literaria. No ha faltado quien tratase de imitarles, sin fruto y sin gloria; su nombre fue, durante algunos años, bandera de insurrección; su doctrina del *documento humano* levantó polvareda; sus prolijas descripciones y su empeño de producir, por medio de vocablos, la sensación de la pintura, causaron estragos entre alguna gente joven y otra que no lo era tanto, como Huysmans; mas fue todo ello un pasajero alboroto, remolino de polvo y aire...

Para darse cuenta del verdadero papel de los Goncourt, comparadles con cierta gran figura literaria de su nación y de su siglo: Víctor Hugo. La enorme celebridad, el dinamismo literario del autor de los *Miserables* resaltan a primera vista. No habrá comarca del globo donde no se hayan traducido obras de Víctor Hugo; no habrá periódico ilustrado que no haya publicado su retrato; no habrá persona que sepa leer que alguna vez no haya leído su nombre; con las parodias de sus *orientales* se podría erigir una torre de papel impreso o manuscrito; con los números de los diarios que le han prodigado alabanzas y dicterios se podrían empapelar las casas de una populosa capital. Pero buscad con las costumbres y en la vida contemporánea rastros del paso de ese rutilante cometa. Nada os lo recordará; en nada lo encontraréis. El mobiliario de vuestra morada, las ropas que os cubren, el arte que os deleita, la mujer que

halaga vuestros ojos y vuestro corazón... no os hablan de Hugo y de su gloria literaria, tan reciente y tan fulgurante. Por el contrario, en cualquier detalle de nuestra vida civilizada os sería fácil reconocer la acción de Goncourt, siempre que conozcáis lo bastante su biografía, su historia y el asunto de gran parte de sus libros, de los que hoy se consideran más importantes.

La humanidad es indiferente y olvidadiza. Recibe la dádiva, se la apropia, y sepulta hasta el nombre del donador. Hace pocos días, platicando yo con uno de los contados verdaderos sabios que tenemos en España, salió a relucir otro sabio francés, del cual hablé yo con cierto benévolo desdén, porque no sabía sino que había muerto centenario. «Ese hombre de quien sólo recuerda usted la ancianidad —díjome el sabio español— ha sido sin embargo uno de los bienhechores con quienes somos tan ingratos. Cada vez que encienda usted una bujía, acuérdesese de Chevreuil, a quien las debemos». Goncourt no es un descubridor ni un inventor: es otra cosa, es un *revelador*. La transformación del gusto moderno, desde mediados del siglo, no sostengo que proceda de él exclusivamente, pero sí que con él adquirió conciencia de sí misma. Ya sé que esta transformación del gusto no carece de censores y detractores; que no falta quien la considere una forma de decadencia, un amaneramiento, una afeminación. Nadie podrá negar, así y todo, que ha ensanchado los límites de la belleza, y que ni los que la censuran dejan de rendirle culto: tan rápida y seguramente se ha infiltrado en nuestros sentidos y en nuestra fantasía.

¿Y cuál ha sido el papel de Goncourt en esta transformación? Lo señalaré en breves palabras. El indujo de los Goncourt se manifiesta de un modo principalísimo en el advenimiento del arte japonés y en el triunfo indiscutible del arte del siglo XVIII. Podrían agregarse a las conquistas de Goncourt el *colorismo* y el documento íntimo en la historia. Sigamos las corrientes de gusto actual y hallaremos con su origen a los Goncourt. Sin duda ese gusto estaba en la atmósfera; sin duda la imaginación de nuestro siglo se encontraba predisposto a recoger y estimar y adaptarse esos elementos de belleza y de carácter; no por eso los Goncourt dejarán de haberlos presentido y apreciado y difundido antes que nadie.

¡Qué pronto cundieron! Hoy llegan a todas partes, hasta a los villorrios, los míseros villorrios de mi tierra, en los cuales ya han penetrado el exótico abanico nipón, el falso mueble de Boule, la silla de bambú y la pieza de rameada batista trianonesca, de la cual la hija del pedáneo o la sobrina del cura cortarán, por un figurín inspirado con algún cuadro de Watteau, el vestido para lucir el día de la fiesta patronal. Pero no consideremos estas influencias así, en caricatura; estudiémoslas en las esferas más elevadas de la sociedad. Y aquí sí que son una epidemia los dos estilos favoritos de Goncourt, y sobre todo el rococó, el arte anterior a la Revolución francesa, los dos reinados de Luis XV y Luis XVI. Al empezar los Goncourt, hace cincuenta años, a recoger y coleccionar en las tiendas de los anticuarios y chamarileros de París porcelanas, cajitas, telas, bronce, libros, estampas y hasta abanicos de esa época, consiguieron maravillas a precios baratísimos, porque a nadie se le ocurría entonces gastar en baratijas tales, absolutamente pasadas de moda. Pues bien: baste saber que, en la actualidad, el objeto de arte que más alto se cotiza en el comercio de antigüedades —más que el bizantino, más que el gótico, infinitamente más, por supuesto, que el del Renacimiento— es el objeto del siglo decimoctavo, desdeñado ayer. En el presente año —que ha visto morir al último de los Goncourt— no sólo se estima ese estilo, pero se falsifica, se imita rabiosamente, y domina y

señorea en el mobiliario y el traje. Penetrad en el gabinete de una dama de estas que viven en los ápices de la moda. De fijo que la dama no sabrá el nombre de Edmundo de Goncourt, ni habrá tenido en las manos ninguno de sus libros, así los recreativos como los didácticos. Sin embargo, la susodicha dama y cuanto la rodea está impregnado del gusto y del sentimiento artístico del cual fue Goncourt pregonero. Reviste las paredes un *lampas* de colores suaves y pálidos, copia exacta del que cubría el tocador de María Antonieta. Los muebles son de laca blanca y azul, de formas contorneadas, semejantes a las involuciones de las conchas del mar, y ajustados a un modelo de Versalles. Figuritas de blanco *biscuit*, pastores y pastoras, decoran la chimenea. Sobre una mesa cuyos bronce se inspiran en riquísimos bronce antiguos, se ve un libro metido dentro de una carpeta de brochado Pompadour, con galones de plata vieja. El retrato de la dueña de la casa, que descuella encima del sofá, cercado por finísima moldura dorada de volutas y rosas, no es un *óleo*, es un *pastel* de tonos apagados, obra reciente que recuerda las joyitas de Latour, esos retratos deliciosos de pelo empolvado y los *fichús* blandamente sujetos sobre el seno por una lánguida flor...

Observad cómo va vestida la dama que se dispone a salir. Ciñe su talle una casaca Luis XV, salpicada de capullos, con botones de esmaltadas miniaturas; y el sombrero que aureola su rostro es un *marquise* atrevido, digno de las cacerías a que asistía la *Dubarry* con uniforme de *chevau-liger*. Su mano, saliendo de una ola de puntilla rancia, aprieta el puño de la sombrilla, puño de porcelana de Sevres o de plata cincelada, en forma de cayado —una sombrilla que está gritando por Trianon—. Revolved los armarios de la dama que hasta el nombre de Goncourt ignora, y en ellos encontraréis desde el perfumado saquito guarda encajes, reproducción exacta del que usaban la Lamballe o la Polignac, hasta el abanico de nácar con galantes pinturas que en medallones oro rodeados de turquesas lleva los bustos de la familia del rey decapitado. Estamos invadidos por el siglo XVIII, conquistados y seducidos por su finura, por su gracia, por su distinción, por su aristocracia de pura sangre; y esta restauración victoriosa la empolló Goncourt, no sólo desenterrando y coleccionando preciosidades, sino analizando y estudiando ese período en libros donde la erudición se deriva de la sensibilidad estética.

Alejaos del elegante gabinete, y entrad en cualquier Exposición, en cualquier museo de arte contemporáneo y en los talleres de pintores, escultores, decoradores, y veréis clara, como la luz, la influencia del japonismo, aunque probablemente tampoco muchos artistas contemporáneos sabrán el nombre de Goncourt. No sólo en los cachivaches orientales que adornan y realzan con sus raras formas y su vivo colorido los muros del taller; no sólo en las armas fantásticas, en los sables de esculpida vaina, en los *Ka-kimonos* donde vuelan las grullas y echan fuego los ojos los dragones y los monstruos quiméricos que parecen abortos de la pesadilla, sino en el lienzo que el artista empieza a manchar, en el dibujo que traza velozmente, en los adornos que desarrolla sobre el recuadro, en el barro que modela os sorprenderán reminiscencias de la peculiar concepción del arte japonés, y se os vendrán á la memoria los curiosos y geniales cuadernos de los grandes artistas japoneses. Hasta en los periódicos ilustrados, en la caricatura, veréis la marca de Japón, el aura oriental. Paseados por las calles de las ciudades más cultas y registrad los escaparates de las tiendas: porcelanas y barros del Japón, biombos del Japón, minutas japonesas para la comida, telas con dibujos japoneses, ceniceros japoneses, hasta retratos sobre papel de arroz... Milagro será que en vuestro despacho mismo, cerca del *Buda* dorado, no se luzca el gran vaso de bronce, ese objeto de arte sorprendente y

hace años desconocido, o el grupo de luchadores, que compite con las estatuillas griegas. ¿Que esta invasión no puede ser obra de un hombre solo? Me he anticipado a declararlo, no se me acuse de que le cuelgo milagro a Edmundo de Goncourt. Nadie hace milagros de esa índole, y menos hoy, cuando las relaciones entre la diversos países del globo se estrechan cada día, las comunicaciones son rápidas y frecuentes, cierto término medio de ilustración se ha generalizado, y todo viajero que vuelve de esas comarcas misteriosas conoce lo que debe traer en su maleta, lo pintoresco, lo raro aquí, y lo trae y lo conserva y lo divulga. Insisto en que las transformaciones del gusto, si son obra *colectiva*, tienen sus heraldos, que arrojan en un círculo de inteligentes las primeras semillas, y con su entusiasmo, con su prestigio, con el contagio de su admiración, consiguen aclimatar lo forastero, restaurar lo olvidado y cambiar de rumbo del sentimiento artístico.

¿Adónde irá a parar, ahora que Goncourt ha llegado al término de su carrera, la inestimable colección, los libros únicos, las rarezas cazadas con tales ardides y una paciencia tan ardorosa, por decirlo así, en los desvanes, en las trastiendas, entre el polvo de los almacenes, dentro de los cajones de un mueble desvencijado y hasta debajo de tierra? Una de las cosas más tristes de este mundo, donde tantas tristezas nos rodean, es la dispersión de las colecciones por muerte del coleccionista. Manos ávidas se tienden hacia los tesoros, a los cuales prestaba su dueño fisonomía personal, el carácter de su espíritu. Todo se descompone, se trastorna, se profana, se desarmoniza. Y es el destino: ni una colección se salva. Aunque Goncourt, en vez de mantenerse célibe, hubiese fecundado una familia, sucedería lo propio, pues no sólo es poco frecuente que los hijos tengan las aficiones del padre, sino que suele dolerles ver paralizado el no despreciable capital que la colección representa.

Queda el recurso de legarla a otro aficionado maniático, o bien a un Museo: lo primero no lo hacen jamás por envidia y celos póstumos, pues no hay Otelo ni hay tigre comparable a un coleccionista; y lo segundo, si tiene la ventaja de evitar que la colección se desparrame y la arroje la tempestad a la playa inhospitalaria de las tiendas, en cambio roba a esos objetos animados por su voluntad de un hombre el *yo no sé qué* en qué consiste su encanto... Los objetos reunidos por Goncourt formaban parte de su alma; eran algo que me es imposible representarme en otra parte más que en aquella casita de Auteuil, tan pequeña y cuca, con su jardín, donde, en vez de los vulgares figurones de cinc con que suelen adornarse los cenadores y los bosquetes, había magníficas porcelanas... ¡Pobre Goncourt! Murió pensando en que todo eso iría a parar a la subasta..., al martillo...

Emilia Pardo Bazán

[En los toros. Colonia escolar para niños en La Coruña]

22 de agosto de 1904

[...]

En este que no llamaré rincón, pues ese nombre envuelve algo de minorativo, pero sí extremo de España, tenemos la satisfacción de haber visto realizada la primera Colonia Escolar *mixta* de vacaciones. Hasta el día, las Colonias Escolares se componían sólo de niños (hablo de España; supongo que en el extranjero está planteado hace años el sistema mixto).

No concibo obra benéfica que no sea mixta (siendo genérica, se entiende, como esta de las Colonias Escolares). Tratándose de evitar, en sus orígenes, la depauperación de la raza, dando a las criaturas aire, juego, cultura y hábitos de higiene y aseo, acaso se debiera haber principiado por la mujer, de la cual la raza se forma, y que ya sufre tanta injusta exclusión en otros terrenos, en infinitas relaciones de la vida. Difícilmente se concibe, pero tal es la fuerza de las preocupaciones hereditarias, que acaso los iniciadores de esta obra profundamente social y humana no pensaron al pronto en hacerla extensiva a la mujer. Los niños, cosa convenida, veraneaban; las niñas, no. Aquí, en Marineda de Cantabria, hemos sido los primeros, y es natural que de ello estemos algo envanecidos. Diez y seis niñas respiran ya al borde del mar, en una casita de campo, frente a la azul playa de la Lagoa, bajo la dirección de dos profesoras. Son chiquillas pobres, sorteadas entre las de las escuelas municipales. Su edad es esa en que un benéfico impulso dado al organismo puede hacer de una desequilibrada una hembra fuerte y sana, preparada para las fatigas de la maternidad y para la lucha económica. Corto es el plazo del veraneo; en esto, como en todo, se debe aspirar a mayor resultado; en vez de un mes, quisiéramos hacerlas veranear un trimestre, y aplazamos la extensión de la obra para cuando los recursos sean mayores; pero la temporadita que ya aprovechan puede hacerles incalculable beneficio. Es un mes de oro, de oxigenación, de comida sana, de ejercicio y juego, de educación moral. No será perdido.

Son niñas de nueve a trece años, de sangre empobrecida, de huesos menudos, frágiles. En sus ojos, en su tez, en sus formas, hay señales inequívocas que delatan el estrago de la miseria continua, laboriosamente sufrida, de las clases humildes. No han tendido la mano en la calle, pero no han tenido todos los días en abundancia el pan. No han vestido harapos que dejen ver sus carnes, pero han aprovechado hasta el zurcido y la transparencia la ropita usada por los hermanos mayores o la madre. Son necesitadas, no son mendigas. Van a la escuela, y esto sólo las sitúa en la vida normal, las prepara al trabajo. Pero para el trabajo se ha menester salud y cierta instrucción. Ya una obrera la necesita también.

Algunas de estas criaturas muestran los estigmas de la escrofulosis. Hay una que se arrastra con muleta sobre una pierna, encogida para siempre la compañera por la coxalgia. Otra ha sentido crecer, en uno de sus hermosos ojos azules, algo tristes, la mancha blanca, como de vidrio cuajado, que lo privará de vista. Sin embargo, las dos muchachas, al verse en el campo, se llenaron de gozo, y se dieron a correr —la cojita igual que las demás— por las calles enarenadas, por el parque, al través del bosque de castaños. El bullicio de su sangre joven se despertaba al estímulo del verano y de la naturaleza. El día en que se logre proporcionarles tres

meses de vacaciones escolares, el problema de su vida venidera se habrá resuelto en parte: tendrán vigor y aptitudes.

A fin de allegar recursos para esta Colonia Escolar de vacaciones de Marineda, que no tiene casa propia y debe tenerla, que hace veranear a dieciséis niñas y debe hacer veranear a cien, por lo corto (pues en la Coruña la tuberculosis hace estragos en las clases pobres, y la tuberculosis se prepara en la niñez); a fin, digo, de arbitrar fondos con tal objeto, organicé, secundada por todo el mundo, y en especial por las damas y las señoritas, que no han podido mostrarse más explícitamente favorables a la idea, y auxiliada por la infatigable actividad del cónsul argentino D. Manuel Olmos, una serie de festejos, alegres, animados, agradables, porque en las campañas de beneficencia hay que aplicar a menudo la enseñanza que contienen unos versos de Tasso.

[...]

Emilia Pardo Bazán

[El termómetro y los microbios. Paludismo en Extremadura]

11 de mayo de 1908

— Dos cosas hay que nos han amargado la vida, me dijo un señor formal, de unos cincuenta y pico de años. Dos cosas que no se conocían en mi tiempo, o si se conocían tal vez en los gabinetes de los sabios, no habían llegado a noticia de los míseros mortales, y por consiguiente no les preocupaban, ni les quitaban el sueño, ni influían en su existir. Estas dos cosas..., ¿no lo adivina usted?, son... los microbios y el termómetro.

— ¿El termómetro?, repetí sin darme cuenta del sentido de la frase.

— El termómetro, sí; el termómetro clínico. Antaño se enfermaba uno y se moría uno en paz, con cierta sana y ventajosa ignorancia de los síntomas alarmantes. Yo creo, Dios me perdone, que de esta ignorancia participaban los médicos. Por algo se inventó el famoso chascarrillo del doctor diciendo al enfermo: «Si tiene usted calentura, no me lo niegue...» Hoy, la incertidumbre no es posible ni para el médico ni para el paciente. La calentura se delata a sí misma, en la columna capiliforme que encierra el tubito de vidrio: allí da voces, y todos saben el límite fatal de su elevación, las altas temperaturas que abrasan y disuelven la sangre y calcinan el organismo. Y claro es que, si el médico estima preciosa la indicación del termómetro, el enfermo se desasosiega con ella, al comprobar que su calentura sube...

— No es todavía lo peor el caso de enfermedad, respondí; doblemente grave me parece el caso de aprensión... Los enfermos imaginarios, o que sin serlo aumentan con su imaginación su mal, abundan más de lo que se cree. Yo conozco personas que padecen todo aquello de que oyen hablar, sea aneurisma o dolor de ijada, sea cáncer o escarlatina. Notan los síntomas, estudian el desarrollo, se miran la lengua al espejo, se tientan las sienes a ver si dan latidos, se estudian los ojos, la respiración, el andar y hasta funciones mucho más viles... Despiértanse azoradas y llenas de terror porque han creído percibir una inquietud sospechosa, y ya les tenéis termómetro en axila, sacándolo al cabo de algunos minutos para ver si pasan varias décimas de lo normal... Vivir así no es vivir; vivir así me parece hasta despreciable.

— ¿Quién lo duda?, exclamó mi interlocutor. La vida, para poder ser soportable, exige una gran dosis de inconsciencia. Sentir demasiado el chirrido de sus ruedas y secretos resortes, es peor mil veces que la muerte, porque al cabo la muerte es una inconsciencia mayor que todas, y en eso está su ventaja. Pero —volviendo al termómetro— el termómetro, por lo menos, no nos acosa sino en algunos días malos y penosos; cuando la enfermedad nos clava sus garras y nos postra en el lecho. Los microbios, en cambio, son como los «nuestros enemigos» de que habla la cartilla. En todas partes nos combaten y persiguen.

[...]

Emilia Pardo Bazán