

José Luis Aja Sánchez

Mujer, naturalismo y rebelión. Dos retratos femeninos de Emilia Pardo Bazán

Dimensión literaria e ideológica de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

Emilia Pardo Bazán es una autora del siglo XIX español que siempre ha atraído la atención de estudiosos y críticos de la literatura, si bien en los últimos años ha despertado un interés especial debido, sobre todo, a su labor como articulista e intelectual. Obras como *La cuestión palpitante* (1891), *Nuevo teatro crítico* (1891-1893), *La mujer española y otros escritos* (1916), así como su *Epistolario*, de donde Carmen Bravo Villasante entresacó un carteo con Galdós que reveló una peculiar relación algo más que intelectual, han despertado notable interés editorial en los últimos años.

Estamos ante una autora cuya obra literaria más valorada ha sido, durante décadas, un breve ciclo narrativo de inspiración naturalista. En él pretendía describir un fresco social que guarda cierta relación con *La comedia humana* de Balzac y con los ciclos narrativos de Émile Zola: se trata de *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887) y *La madre naturaleza* (1887). En ambas novelas de continuidad argumental subyacen algunos principios básicos del naturalismo:

- Las leyes de la evolución.
- Las leyes de la herencia.
- Las leyes del determinismo socio-ambiental.

En cualquier caso, la adhesión de Emilia Pardo Bazán al movimiento naturalista, al menos tal y como Émile Zola lo concebía, es más que discutible. La autora dedicó numerosas páginas a justificar su postura, un debate que se recoge sobre todo en su obra, *La cuestión palpitante*, que analizamos a continuación.

La cuestión palpitante. El posicionamiento de Emilia Pardo Bazán en torno al naturalismo

El ensayo *La cuestión palpitante* (1891) surgió como una defensa ideológica contra un artículo aparecido en *La Revue Britannique*. En él, el autor analizaba con escepticismo una novela corta de Emilia Pardo Bazán, «Un viaje de novios», en la que se pretendía aclimatar los principios del naturalismo a la literatura española.

Entre las *cien mil voces* añadidas al Diccionario por una *Sociedad de Literatos* (París, Garnier, 1882), encuéntrase la palabra *naturalismo*, pero únicamente en su acepción filosófica: ni por asociarse se acuerdan más de la literatura los literatos susodichos. Así es que para fijar el sentido de las voces *naturalismo* y *realismo*, acudiremos al de *natural* y *real*. Según el Diccionario, natural es «lo que pertenece a la naturaleza»; real «lo que tiene existencia verdadera y efectiva». Y es muy cierto que el *naturalismo* riguroso, en literatura y en filosofía, lo refiere todo a la naturaleza: para él no hay más causa de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente. Su fondo es determinista.

Por *determinismo* entendían los escolásticos el sistema de los que aseguraban que Dios movía o inclinaba irresistiblemente la voluntad del hombre a aquella parte que convenía a sus designios. Hoy *determinismo* significa la misma dependencia de la voluntad, sólo que quien la inclina y subyuga no es Dios, sino la materia y sus fuerzas y energías. De un fatalismo providencialista, hemos pasado a otro materialista¹.

Según Emilia Pardo Bazán, el principio determinista del naturalismo ahonda sus raíces en el debate sobre la libertad humana. En este ensayo relaciona el determinismo con el debate sobre el libre albedrío y, tras analizar el pensamiento agustiniano al respecto, enlaza con el pensamiento posterior hasta llegar la cita de Hegel que reproducimos a continuación:

En la *Poética* de Hegel doy con un párrafo que es el mejor programa de la novela realista. «Por lo que hace a la representación, la novela propiamente dicha exige también, como la epopeya, la pintura de un mundo entero y el cuadro de la vida, cuyos numerosos materiales y variado fondo se encierran en el círculo de la acción particular que es centro del conjunto. En cuanto a las condiciones

especiales de concepción y ejecución, hay que otorgar al poeta ancho campo, tanto más libre, cuanto menos puede, en este caso, eliminar de sus descripciones la prosa de la vida real, sin que por eso él haya de mostrarse vulgar ni prosaico». Si se tiene en cuenta la época en que Hegel escribió esto, cuando la novela analítica era la excepción, es más de admirar la exactitud de la apreciación independiente del sistema general hegeliano, como lo es también en cierto modo lo que dice acerca del fin y propósito del arte. En este terreno lleva inmensa ventaja a Zola: para Hegel, el arte es objeto propio de sí mismo, y referirlo a otra cosa, a la moral, por ejemplo, es desviarlo de su camino verdadero².

Uno de los fundamentos sobre los que se construye el edificio ideológico del naturalismo es el determinismo biológico, es decir, la reducción de las pasiones humanas y del arbitrio a simples reacciones químicas y a la herencia del medio, ya sea natural o social. Emilia Pardo Bazán refuta este principio como elemento absoluto, sobre todo por dos factores que definen los procesos de creación literaria:

- La expresión subjetiva del yo, es decir, la manifestación de la experiencia individual. Dedicó, en *La cuestión palpitante*, un capítulo al valor intrínseco de la lírica y la manifestación personal de los sentimientos por medio del lenguaje poético que este género implica. Son elocuentes, en este sentido, los párrafos dedicados a los poetas románticos, especialmente a Leopardi, como prueba de que el arte no está necesariamente vinculado a las presiones del medio.
- La reducción del individualismo y de la psicología a mera ciencia, tal y como se desprende de la cita que aparece a continuación:

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras «mostrar y poner de realce la bestia humana»³.

El retrato femenino de Nucha en Los Pazos de Ulloa (1886-1887). La herencia del medio

En esta novela, cuya trama se cierra en *La madre naturaleza* (1888), encontramos el desarrollo práctico de las ideas expuestas en *La cuestión palpitante*. Si bien Pardo Bazán no deja a sus personajes abandonados a la deriva del relativismo, hay ciertos factores propios de la corriente naturalista que encuentran eco en la novela. En primer lugar, el medio condiciona decisivamente la psicología de los personajes. Al igual que sucedía con *Germine Lacerteux*, de los hermanos Goncourt, cuyo principal delito fue nacer pobre, los personajes de los pazos están profundamente marcados por la naturaleza y el entorno en que viven. La rudeza y la fortaleza física marcan el temperamento de los tipos que pueblan los pazos. De hecho, cuando don Pedro lleva un ama de cría para su hija recién nacida, busca a una moza de aldea, «una muchachona color de tierra, un castillo de carne: el tipo clásico de la vaca humana»⁴. Primitivo, en el capítulo, «se mostró tan sumiso y respetuoso, que Julián, quien al revés que don Pedro poseía el don de errar en el conocimiento práctico de las gentes, guardando los aciertos para el terreno especulativo y abstracto, fue poco a poco desechando la desconfianza, y persuadiéndose de que ya no tenía el zorro intenciones de morder»⁵.

En contraposición, los tipos de ciudad son frágiles y delicados. Es el caso de Nucha, la protagonista femenina de *Los Pazos de Ulloa*, así como de sus hermanas, señoritas de buena familia criadas en Santiago, y de Julián Álvarez, el clérigo higienista que se propone llevar el orden y la civilización a los pazos. Julián es rubio, de aspecto delicado, y contrasta violentamente con otros miembros del clero descritos en la novela como el deán, comparado con un jabalí. Los desvelos durante el parto de Nucha le llevan a orar por su protegida durante toda la noche, por lo que sufre un desmayo a la mañana siguiente.

Esta contraposición campo ↔ ciudad lleva implícito un contraste ideológico entre ciencia/civilización ↔ naturaleza. Dos polos opuestos que se manifiestan de forma explícita en los personajes de la novela.

La presencia de la histeria en Nucha es otro factor que vincula el carácter urbano a la debilidad física. Los ataques que la protagonista sufre a lo largo de la novela no son sólo fruto de la contraposición campo ↔ ciudad, sino también de los malos tratos por parte del marido y de una somatización

vinculada a su triste destino, sin duda motivado por su condición femenina.

Julián es un personaje clave en la construcción del relato, pues es el narrador de los acontecimientos. No obstante, Pardo Bazán decide describir a un antihéroe, que resulta patético en su incapacidad para adaptarse al medio. Marina Mayoral reflexiona sobre esta peculiaridad, que, en su opinión, acerca este personaje a la sátira del último Galdós, pues las concomitancias con los personajes de *Miau*, publicada también en 1888, son más que evidente⁶. El interés de Julián Álvarez radica, no obstante, en su enamoramiento platónico de Nucha. Julián, confidente de don Pedro, no duda en aconsejar al marqués que se decante por Nucha en la visita a Santiago, cuando el señor de Ulloa visita la casa de las primas para contraer matrimonio, siempre a instancias de Julián. Esta elección, que provocará en Julián un profundo remordimiento por lo fallido del matrimonio, es una muestra más de su interés por la señorita.

Es evidente que Pardo Bazán se planteó en esta novela el desarrollo de un amor sacrílego, pero de un modo radicalmente diferente al propuesto por Clarín en *La Regenta*, por Juan Valera en *Pepita Jiménez*, por Galdós en *Tormento* o *El crimen del padre Amaro*, de Eça de Queirós (1875) (Mayoral, 1985: 71-85). Es una realidad insinuada, a la que en ningún momento se hace alusión explícita. El contexto y el entorno natural en que se produce nos llevaría a asociar esta novela de Pardo Bazán con *El pecado del abate Mouret* (1875), de Émile Zola, donde el autor naturalista abandona los paisajes urbanos de París para describir las tentaciones carnales del padre Mouret en un entorno natural desbordante, poco habitual en su obra. En este sentido, es clave la escena que se produce en el capítulo cuarto de la *Los Pazos de Ulloa*, cuando Sabel, la hija del mayordomo y amante del marqués, acude medio desnuda a la habitación del religioso para llevarle el desayuno. El rechazo de este torpe intento de seducción por parte de Sabel desata las iras de Julián, que en su reflexión interior propone una contraposición animalidad ↔ espiritualidad similar a la que reina en la obra citada de Émile Zola:

De todos modos, era triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas⁷.

Pero sin duda es la crítica de la crítica social de Galicia decimonónica uno de los aspectos más sobresalientes de la novela. La estirpe de los Pardo

de la Lage está en plena decadencia ideológica y no sabe llevar el progreso al rincón gallego descrito en la novela por dos razones fundamentales:

- La falta de interés por el progreso social.
- El menosprecio hacia la educación.
- El fracaso de la política.

Este último elemento influye decisivamente en la tragedia personal de Nucha, pues la ausencia de formación y de horizontes es la causa de su desdicha. En su caso podemos hablar de cierto determinismo fatal, si bien intenta tomar las riendas de su vida al final de la novela cuando propone una fuga de los pazos a Julián Álvarez. Nucha es víctima de una educación y de una forma de vida: la de la ciudad de provincias, especialmente cruel para las mujeres tal y como otras obras del siglo XIX, especialmente *La Regenta* (1885), se encargaron de demostrar. De hecho, según afirma Pardo Bazán en el capítulo XI de Los Pazos de Ulloa:

En las ciudades pequeñas, donde ningún suceso se olvida ni se borra, donde gira perpetuamente la conversación sobre los mismos asuntos, donde se abulta lo nimio y lo grave adquiere proporciones épicas, a menudo tiene una muchacha perdida la fama antes que la honra⁸.

Nucha representa en destino de la mujer casadera en la España del siglo XIX: su matrimonio es un pacto de familia, en virtud del cual contrae nupcias contra su voluntad —no olvidemos que su intención era ingresar en un convento— para iniciar el camino de un matrimonio infeliz. Es, por tanto, la crónica del sufrimiento que conlleva la lucha contra la sociedad patriarcal, en la que las mujeres son siempre las víctimas⁹. El sufrimiento de Nucha es no solo consecuencia de la situación jurídica de desigualdad en la que se encontraba la mujer, que tenía pocas esperanzas de sustraerse a un matrimonio pactado por su familia, sino de un desencuentro social: la educación y la formación, en el caso de Nucha, contrasta con la barbarie y la ignorancia de su primo y marido, Pedro Moscoso, marqués de Ulloa, crecido en el ámbito rural y apartado de todo espíritu ilustrado. Las desavenencias entre los jóvenes esposos inician con la llegada de Nucha a los pazos y culminan con el maltrato físico, un particular de estas relaciones asimétricas entre

hombre y mujer al que doña Emilia, sin duda por su condición de mujer, es especialmente sensible:

En el suelo había una cesta llena de hortensias y rama verde, destinada al adorno de los floreros; Nucha empezó a colocarla con la destreza y delicadeza graciosa que demostraba en el desempeño de todos sus domésticos quehaceres. Julián, entre embelesado y afligido, seguía con la vista el arreglo de las azules flores en los tarros de loza, el movimiento de las manos enflaquecidas al través de las hojas verdes. Notó que caía sobre ellas una gota de agua, gruesa, límpida, no procedente de la humedad del rocío que aún bañaba las hortensias. Y casi al tiempo mismo advirtió otra cosa, que le cuajó la sangre de horror: en las muñecas de la señora de Moscoso se percibía una señal circular, amoratada, oscura... Con lucidez repentina, el capellán retrocedió dos años, escuchó de nuevo los quejidos de una mujer maltratada a culatazos, recordó la cocina, el hombre furioso... Completamente fuera de sí, dejó caer las sacras y tomó las manos de Nucha para convencerse de que, en efecto, existía la siniestra señal...¹⁰.

Nucha forma parte, junto a otros personajes femeninos en la producción literaria de Emilia Pardo Bazán, de una reflexión sobre la condición de la mujer en el siglo XIX, que siempre se ha interpretado en claves reivindicativas. No obstante, una lectura de la autora en claves feministas requiere una reflexión sociológica previa, pues la visión del cuerpo y del deseo femenino por parte de la autora se corresponde con la educación de su tiempo, una circunstancia que la lleva a ser, desde una perspectiva contemporánea, un tanto injusta con otro personaje femenino que aparece en *Los Pazos de Ulloa*: se trata de Sabela, que sin duda puede considerarse como el antagonista psicológico de Nucha.

Sabel es la hija del mayordomo, Primitivo, y mantiene relaciones con el marqués, fruto de las cuales nace un hijo ilegítimo, Perucho. El personaje aparece descrito con tintes negativos, tal vez porque según el esquema ideológico que conforma la novela, en el que la educación entra en confrontación con el primitivismo que reina dentro de los pazos, Sabela aparece claramente asociada al segundo concepto. Ya hemos mencionado con anterioridad el recurso a la metáfora para asociar a los personajes del entorno

rural con los animales. Esta estrategia también se emplea en la descripción física de Sabel. Así se deduce del siguiente contexto, procedente del capítulo quinto, donde Julián se siente incómodo ante la actitud insinuante y seductora de la aldeana cada vez que se acerca a él:

Al cabo, Sabel tenía un alma, redimida por la sangre de Cristo, igual que otra cualquiera. Pero ¿quién reflexiona? ¿Quién se modera ante tal descaro? Hay un movimiento que llaman los escolásticos *primo primis*: fatal e inevitable. Así se consolaba el capellán. De todos modos, era triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas¹¹.

Fijémonos también en el este contexto del capítulo XII:

Primitivo, más blando que un guante, le daba cuenta con voz reposada de lo ocurrido allí durante medio año, en materia de vacas paridas, obras emprendidas, rentas cobradas; y mientras su padre reconocía así su autoridad superior, la hija le servía diligente y humilde, con pegajosa dulzura de animal doméstico que implora caricias¹².

Es evidente que Pardo Bazán tiene asimilado un código de conducta con respecto a las mujeres propio de su época, en el que el cuerpo y la sensualidad deben mantenerse ocultos, fuera del ámbito de lo social¹³. Sandino señala incluso el rechazo de Julián hacia Sabel por su suciedad, por la persistencia de su olor corporal, una connotación que, sin embargo, no resulta negativa cuando aparece asociada al hombre, pues el marqués aparece «varonilmente desaliñado»¹⁴ en el primer capítulo, cuando la autora nos presenta por primera vez al personaje.

Concluiremos este breve panorama de *Los Pazos de Ulloa* haciendo mención a algunos aspectos de su estructura narrativa, estudiada en numerosas ocasiones¹⁵. El relato se narra en tercera persona, si bien la opinión de Pardo Bazán se filtra en el discurso de Julián en numerosas ocasiones. La subjetividad de la obra se aproxima a las técnicas del discurso indirecto libre¹⁶. Destacan, asimismo, los cambios en el punto de vista narrativo, como, por ejemplo, en el capítulo XXVIII, donde la acción se cuenta desde el punto de vista de Perucho, el hijo ilegítimo de Sabela y de don Pedro. Este cambio

permite exponer, desde la mentalidad de un niño de cuatro años, el acto más violento de la novela, es decir, el asesinato de Primitivo. Es, además, la excusa para introducir un microrrelato: el «secuestro», por parte de Perucho, de la hija recién nacida de Nucha. Esta breve huida por las propiedades del pazo, que se salda sin consecuencia alguna, permite un monólogo interior del niño, en el que Pardo Bazán recrea un idiolecto infantil salpicado de términos gallegos: un ejercicio filológico de gran interés histórico para el lector contemporáneo. Otra digresión importante se produce en los capítulos en que el decurso narrativo se interrumpe para la descripción de las elecciones locales. Los dos candidatos, *Trampeta* y *Barbacana*, representan las corrientes conservadora y liberal, que se enfrentan en unos comicios caracterizados por el caciquismo y por el juego sucio. Pardo Bazán quiere reflejar en esta parte de la obra la situación de España y, sobre todo, sus escasas esperanzas en que la solución a los males del país, especialmente el fomento del progreso, de la educación y de la incorporación de la mujer a la vida social, pueda llegar a través de la política.

*El retrato femenino de la marquesa de Andrade en Insolación (1899).
La herencia de la cultura*

Insolación (1889) es una de las obras donde Emilia Pardo Bazán refleja de manera más consistente el choque que se produce entre la libertad individual de la mujer y las normas sociales impuestas. El argumento de la novela, en el que una viuda aristócrata de unos treinta años, Francisca de Asís Taboada, tiene una aventura amorosa con Diego Pacheco, se relata desde la introspección de la protagonista. El lector asiste a una progresiva toma de conciencia por parte de Francisca de Asís, que vive con ansiedad el conflicto que se produce entre el deseo hacia Francisco Pacheco y los condicionamientos sociales que se le imponen como mujer y como aristócrata.

La estrategia narrativa que Pardo Bazán emplea para el desarrollo argumental resulta innovadora en la literatura española del siglo XIX. La obra está narrada en clave elíptica. El lector se encuentra, en el primer capítulo, con una Asís Taboada que sufre lo que aparentemente son las consecuencias de una insolación, una «soladera» en palabras de Ángela, su doncella. Pronto comprendemos, sin embargo, que Asís Taboada sufre los efectos de una

resaca, cuyos antecedentes empiezan a contarse en el capítulo II. Así pues, el relato del encuentro Francisca-Diego se describe en clave retrospectiva, con una estructura compositiva en la que se alterna al narrador omnisciente, que cuenta el relato en tercera persona («La primera señal por donde Asís Taboada se hizo cargo», arranque del capítulo primero, en la página 231 de nuestra edición), con el monólogo interior de la propia Asís Taboada, que toma el relevo del narrador para describir sus vicisitudes en primera persona («contar lo que pasó en la tertulia semanal de la duquesa de Sahagún [...], de la que soy asidua participante»)¹⁷.

El narrador vuelve a tomar la iniciativa en otros puntos del relato, como el capítulo IX, en el que se pregunta sobre la objetividad de Asís Taboada a la hora de narrar sus propias vicisitudes personales. Esta pregunta retórica puede analizarse, sin duda, como una reflexión de la propia Emilia Pardo Bazán sobre los mecanismos de la narración ficcional y su eficacia para plasmar la realidad.

Es evidente, además, que este juego de narradores está sabiamente dosificado. El narrador omnisciente en tercera persona saca conclusiones generales sobre la experiencia particular de Asís Taboada, mientras que la emoción y el debate interior del personaje fluyen en primera persona. De este modo, los acontecimientos ganan en inmediatez y emocionalidad.

La novela, según Filguera Ganzo¹⁸, plantea la siguiente estructura:

- 1) Casa
- 2) Aventura de San Isidro
- 3) Casa
- 4) Aventura de las Ventas del Espíritu Santo
- 5) Casa-desenlace

Este armazón narrativo puede leerse en claves simbólicas, pues, siempre según Filguera Ganzo:

El análisis de la estructura de las relaciones espaciales del individuo en su interacción personal y social plantea también las relaciones que éste mantiene con su propio cuerpo o conciencia¹⁹.

Esta cita indica la importancia de la organización espacial en esta novela.

El relato comienza en casa de Asís Taboada, donde la protagonista, en el espacio de su intimidad, siente un sufrimiento físico causado por el alcohol que tiene, en realidad, un correlato moral. Este sentimiento se expresa ya desde el inicio de la obra: «Un pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano. ¡Te luciste!»²⁰. La casa es, por tanto, un espacio físico del pensamiento.

La pradera de San Isidro y las Ventas son los lugares de la «caída». El espacio exterior contrasta con el espacio interior por ser el lugar de la interacción y de la comunicación con Pacheco, que se produce al margen de las convenciones sociales que marcan la vida de Asís Taboada. Esta huida de las reglas se canaliza por la presencia de la multitud. El pueblo, que celebra una fiesta, es el trasfondo en el que se produce la atracción física hacia Pacheco. Se produce, por tanto, una dicotomía interior ↔ exterior, en virtud de la cual se contraponen el espacio íntimo de la casa, donde Asís Taboada experimenta una batalla interior entre sus verdaderos sentimientos y el respeto de las normas sociales, al espacio exterior de la verbena y de las tabernas al aire libre, donde fluyen las pasiones.

El interior y el exterior aparecen connotados también por dos elementos significativos: la luz y el color. La acción en casa de Taboada se produce en la penumbra (mañana de resaca) o en la noche (batalla interior en torno a sus verdaderos sentimientos y visita de Pacheco, que compromete definitivamente a Taboada e implica el desenlace de la obra). Por el contrario, la acción en el exterior está caracterizada por la luz y por la abundancia de adjetivos que indican el color. Especialmente significativo, en este sentido, es el siguiente pasaje, donde la metonimia demuestra que la acción exterior está marcada por connotaciones positivas. Taboada, tras sufrir un desmayo por efecto del vino, dice: «entreabrí los ojos y, con gran sorpresa, vi el agua del mar; pero no la verde y plomiza del cantábrico, sino la del Mediterráneo, azul y tranquila... Las pupilas de Pacheco, como ustedes se habrán imaginado»²¹.

Esta cita nos introduce de lleno en otro aspecto fundamental de *Insolación*: los elementos geográficos. La presencia de topónimos madrileños es constante, si bien cumplen, como hemos indicado más arriba, una clara función narrativa. Asís Taboada es una marquesa gallega, que añora su tierra como lugar-refugio ideal para escapar de esta batalla interior entre «caer o resistir». Pacheco es andaluz y, en este caso, el sur aparece asociado a la ga-

lantería, al arte de la seducción y al colorismo expresivo. De hecho, el habla de Pacheco está salpicada de andalucismos, que dan un giro costumbrista al relato: «A mí va usté a regañarme too lo que guste... La culpa es mia toa»²²; «Contigo tengo la tema, morena»²³. Abundan igualmente los casticismos, que Pardo Bazán pone en boca de majos, majas y tipos populares que pueblan la pradera de San Isidro y las Ventas. («La mano, jermosa —repitió la gitana al leerle la mano a Asís Taboada»²⁴; «Bébase esto a mi salú... y andar con Dios y nanjensia» [= “nanjarse”, “largarse” en caló]²⁵; «Señorítico; cómpreme usté flores pa osequiar a esa buena moza»²⁶).

Es imprescindible hacer mención al hecho de que *Insolación* puede leerse en claves feministas, al igual que otras obras de Emilia Pardo Bazán. Asís Taboada reflexiona continuamente sobre las normas vigentes en torno al comportamiento de la mujer, que funcionan como un elemento represor de la libertad individual y de la expresión de los sentimientos, especialmente en el ámbito de las clases más altas. La biografía narrada en el capítulo IX demuestra la pasividad de Asís Taboada en las decisiones trascendentales de su vida, como en el caso de su matrimonio concertado con un aristócrata de edad muy superior a la suya. Sin duda, la novela puede leerse en clave simbólica, pues es la descripción de una toma de conciencia mediante la cual Asís Taboada logra liberarse de la presión social que ejerce sobre ella la tertulia de la duquesa de Sahagún, que coarta su capacidad de decidir como mujer. La mención explícita a las preferencias de la mujer en las relaciones amorosas, así como la sensualidad contenida de algunas escenas (indisposiciones, desmayos, tribulaciones, sofocos y otras tantas), muestran la modernidad de esta obra y aportan el testimonio de estos sentimientos de la mano de una escritora, cuya trayectoria personal se hace eco de situaciones similares.

Bibliografía

- F. Caudet, Zola, Galdós y Clarín. *El naturalismo en Francia y en España*, Madrid, Universidad Autónoma, 1995.
- L. Clemessy, L. (1982): «La composición de *Los Pazos de Ulloa*», en Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5. Barcelona: Crítica, pp. 452-456.

- Feal, Carlos (1987): «La voz femenina en *Los Pazos de Ulloa*», *Hispania*, 70, 2, pp. 214-221.
- Filgueira Ganzo, J. (2002): «Observaciones sobre el espacio en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán», en *Moenia*, 8, pp. 79-102.
- Mayoral, M., «Introducción» a Pardo Bazán, E., *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia, 1986.
- Onrubia de Mendoza, J. (1970): «Estudio preliminar» a *La sirena negra*. *Insolación*. Barcelona: Bruguera.
- Pardo Bazán, E. [1891] (1989): *La cuestión palpitante*, ed. De José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos.
- Pardo Bazán, E. [1886] (1977): *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pardo Bazán, E. [1889] (1970): *La sirena negra*. *Insolación*, ed. de José Onrubia Mendoza. Madrid, Bruguera.
- Sandino Carreño, A. (1997): «El antifeminismo de Emilia Pardo Bazán en las novelas de *Los Pazos*», en *Cuadernos de estudios gallegos*, tomo XLIV, fascículo 109, Santiago de Compostela.

(Notas)

- ¹ *La cuestión palpitante*, capítulo II.
- ² *La cuestión palpitante*, capítulo III.
- ³ *La cuestión palpitante*, capítulo II.
- ⁴ E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 161.
- ⁵ *Ibid.*, p. 116.
- ⁶ Marina Mayoral, «Introducción» a Pardo Bazán, E., *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia, pp. 56-59.
- ⁷ Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, 49.
- ⁸ *Idem.*
- ⁹ Feal, Carlos (1987): «La voz femenina en *Los Pazos de Ulloa*», *Hispania*, 70, 2, 220.
- ¹⁰ Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, 100.
- ¹¹ *Ibid.*, 49.
- ¹² *Ibid.*, 118.
- ¹³ Sandino Carreño, A. (1997): «El antifeminismo de Emilia Pardo Bazán en las

novelas de *Los Pazos*”, en *Cuadernos de estudios gallegos*, tomo XLIV, fascículo 109, Santiago de Compostela, p. 113.

¹⁴ Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, 13.

¹⁵ Clemessy, L. (1982): «La composición de *Los Pazos de Ulloa*», en Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 5. Barcelona: Crítica.

¹⁶ Marina Mayoral, art. cit., pp. 44-45.

¹⁷ Emilia Pardo Bazán, *La sirena negra. Insolación*, ed. de José Onrubia Mendoza. Madrid: Bruguera, p. 241.

¹⁸ Filgueira Ganzo, J. (2002): «Observaciones sobre el espacio en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán», en *Moenia*, 8, p. 82.

¹⁹ Filgueira Ganzo, art. cit., p. 83.

²⁰ Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, 236-237.

²¹ *Ibid.*, 306.

²² *Ibid.*, 332.

²³ *Ibid.*, 351.

²⁴ *Ibid.*, 286.

²⁵ *Ibid.*, 289.

²⁶ *Ibid.*, 290.