



Subversión de la literatura idealista y del pensamiento naturalista: focalización y narradores en “La leyenda de la torre” de Emilia Pardo Bazán

Subversion of Idealist Literature and Naturalistic Thought:
Focalization and Narrators in “La leyenda de la torre”
by Emilia Pardo Bazán

ALEJANDRO DELGADO GONZÁLEZ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4229-6095>

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
misa.delg.gonz@gmail.com

Resumen:

Este artículo plantea un análisis del cuento “La leyenda de la torre” de Emilia Pardo Bazán a partir de los conceptos de focalización y narrador expuestos por Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel, con el objetivo de establecer un vínculo entre los narradores que protagonizan el cuento y las consideraciones críticas que Pardo Bazán examina en *La cuestión palpitante* en torno al debate naturalista. Asimismo, se establece una relación con el género de la leyenda y se refutan los tópicos más comunes de esta: la inserción de elementos fantásticos y su carácter oral. Se concluye que el cuento se estructura alrededor de la confrontación de dos narradores (uno idealista y otro naturalista) que se resuelve en una subversión de la literatura idealista y del pensamiento naturalista.



Esta subversión se efectúa a través de un énfasis en el lenguaje soberbio del narrador que es caracterizado como naturalista y mediante una reelaboración de un tema recurrente en la literatura idealista: la historia de una mujer que, sobrepasada por la pérdida de su amante, muere y se convierte en un alma en pena.

Palabras clave:

naturalismo, idealismo, narrativa española, focalización, leyenda.

Abstract:

This article proposes an analysis of the short story “La leyenda de la torre” by Emilia Pardo Bazán based on the concepts of focalization and narrator exposed by Mieke Bal and Luz Aurora Pimentel. Its aim is to establish a link between the narrators in the story and the critical considerations in relation to the naturalist debate, which Pardo Bazán examines in *La cuestión palpitante*. Likewise, it establishes a relationship with the genre of the legend while refuting its most common clichés: the insertion of fantastic elements and its oral character. It is concluded that the story is structured around the confrontation of two narrators (one idealist and the other naturalist) that results in a subversion of idealist literature and naturalist thought. This subversion is effected through an emphasis on the haughty language of the narrator, who is characterized as a naturalist, and through a reworking of a recurring theme in idealist literature: the story of a woman who, overcome by the loss of her lover, dies and becomes a restless spirit.

Keywords:

naturalism, idealism, spanish narrative, focalization, legend.

Recibido: 8 de diciembre de 2023

Aceptado: 5 de abril de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i29.516>

Pese a que las novelas de Emilia Pardo Bazán han gozado siempre de un exhaustivo estudio y discusión en lo referente a sus adscripciones a las corrientes idealista, naturalista o realista, la amplia producción cuentística de la autora se ha quedado un tanto exenta de tales escrutinios. Habrá que atribuirle tal reserva a la propia variedad y vastedad de sus cuentos: tarea imposible la de clasificar bajo un sólo género los numerosos y dispares cuentos de Pardo Bazán. Este artículo busca aportar a la discusión acerca del tema, específicamente en cuanto a la relación de los cuentos de Pardo Bazán con su pensamiento literario expuesto en *La cuestión palpitante*.

En el cuento que trataremos, “La leyenda de la torre”, un arqueólogo revela a otro explorador la verdadera historia detrás de la leyenda de la torre de Diamonde. Lo que aparentaba ser la clásica historia romántica de la dama que, perdida de amores, se convierte en un alma en pena que deambula sin descanso, resulta no ser más que la historia de Mafalda, una dama portuguesa que envenena a su esposo, el señor de Diamonde, para después fugarse con un vendedor ambulante del que se había enamorado durante los largos periodos de aburrimiento y ausencia de su marido.

Emilia Pardo Bazán es ampliamente conocida por su pensamiento crítico respecto al idealismo y naturalismo. A lo largo del tiempo, la crítica ha abordado el tema extensamente en sus novelas, no así en sus cuentos, que gozan de poca revisión en ese aspecto. Ante esto, el artículo partirá de la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se inserta el cuento “La leyenda de la torre” en la discusión crítica acerca de la adscripción o afinidad de la autora hacia el idealismo, el naturalismo y el realismo? De este modo, busco describir la formula-

ción argumental del problema del naturalismo y el romanticismo que Emilia Pardo Bazán construye en sus cuentos a partir de la contraposición de dos narradores y focalizadores, caracterizados como los dos extremos de los que la autora trata de alejarse, manteniendo una posición ecléctica. Así, la hipótesis con la que he trabajado es que en el cuento “La leyenda de la torre” los narradores contrapuestos ideológicamente (uno idealista, otro naturalista) construyen un relato donde se enfrentan dos *puntos de vista* sobre una misma realidad que, sin terminar por resolverse, encausan en lo que Pardo Bazán definía como “realismo”: la perfecta conjunción de la *realidad poética exterior* y la *realidad poética interior*.

En un primer apartado, revisaré lo que la crítica ha considerado respecto a los cuentos de Pardo Bazán y su relación con el naturalismo de la autora. En el segundo apartado, describiré la perspectiva de la autora respecto a las tendencias literarias de su época con base en los argumentos que presenta en *La cuestión palpitante*. Después abordaré los conceptos narratológicos de *focalización* y *narrador* a partir de lo considerado por Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel, con el fin de someter el cuento “La leyenda de la torre” a un análisis a partir del punto de vista de los personajes y los diferentes narradores. Finalmente, retomaré lo dicho por Pardo Bazán respecto al naturalismo para establecer un vínculo con los aspectos antes desarrollados, específicamente en cuanto a la subversión del género de la leyenda.

LA CUESTIÓN

Para hablar de los cuentos de Emilia Pardo Bazán primero habría que remarcar que su producción cuentística no es uniforme en ningún sentido. Según Lou Charnon-Deutsch, en el artículo “Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazán”, no puede decirse que la autora haya tenido una etapa naturalista en sus cuentos; de hecho, la mayor parte de estos no serían naturalistas en el estricto sentido de la palabra. Sus cuentos, que publicó entre 1885 y 1912, muestran una

mezcla de “romanticismo y bosquejo de costumbres, el naturalismo más descarnado y la más fantásica leyenda, relatos devocionales y sobrenaturales”¹ (74-75; trad. mía). Con contadas excepciones como “El destripador”, no puede afirmarse que sus cuentos sean estrictamente naturalistas.

Han existido, aun así, algunas propuestas interesantes para la clasificación de la obra cuentística de Pardo Bazán, como lo hace Porfirio Sánchez en su artículo “How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story”, donde afirma que la autora tuvo una transición temática que la llevó de un motivo asociado a la vida a uno asociado a la muerte, que eventualmente la llevaría de lo objetivo y realista a lo subjetivo y lírico, así como de la escritura de novelas a la escritura de cuentos (311-312).² Asimismo, Alfonso Rey expone en “El cuento psicológico en Pardo Bazán” una idea similar, aunque de aplicación exclusiva para los cuentos, al afirmar que se pueden catalogar en dos tipos: los cuentos de “acción” y los cuentos “psicológicos”, siendo los primeros la “narración de ciertos sucesos” y los segundos la “exposición de determinadas vivencias” (19).³

¹ “romanticism and manners sketch, the starkest naturalism and most fanciful legend, devotional and supernatural accounts”.

² Sin embargo, no sería sólo temática la transición de Pardo Bazán, sino también estilística. En su primera etapa, la autora utiliza símiles donde compara a las personas con objetos mundanos, mientras que en la segunda las compara con cosas bellas. Nótese que los primeros serían elementos de la realidad objetiva, mientras que los segundos son elementos líricos (311-312). Así pues, Sánchez explica que Pardo Bazán identificaba lo lírico con el cuento, idea que la aleja del naturalismo y que se compenetra con sus propias consideraciones estéticas.

³ El acercamiento de Rey es de naturaleza más formal, al proponerlo a partir de un análisis del narrador. A su juicio, los cuentos de acción se narran en primera persona, mientras que los psicológicos se narran en tercera persona con

Hay otro tipo de acercamiento que podría interesar también a este estudio: la relación intertextual con algunos cuentistas considerados fundadores del cuento fantástico. Juan Salvador Paredes Núñez, en “Un caso de proyección de Maupassant en España: paralelos de lo fantástico decadentista”, muestra la estrecha relación entre la obra de Pardo Bazán y Maupassant, donde el paralelo fundamental reside en lo fantástico:

Lo que en Maupassant es imperiosa huida al mundo alucinatorio de la fantasía [...] es en Emilia Pardo Bazán fuego de artificio, convención literaria, inquietud de una época que se asombra de sus propias tendencias y tal vez tributo a la genialidad de un autor. (119)

En la misma línea, Cristina Patiño Eirín, en “Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán”, aumenta el corpus de cuentos que demuestran la influencia directa del autor francés, no sólo en cuanto a tramas y estructuras, sino también en cuanto a temáticas;⁴ como también hace Juan Molina Porras en “Poe en España: las primeras influencias”, argumentando que la escuela e ideas de Poe y Maupassant influenciaron la aparición del cuento fantástico español, como puede apreciarse en autores como Pedro Antonio de Alarcón, Rafael Serrano Alcázar, Pío Baroja y Emilia Pardo Bazán.⁵

uso del estilo directo, indirecto libre y monólogo. Además, los primeros fundan su estructura en la demostración de una tesis o en el desarrollo de una trama, al contrario de los segundos, que la fundan en un proceso psicológico (20-25).

⁴ Patiño apela a la intensidad, fruto de la brevedad del género, como la característica que permitió a Pardo Bazán establecer una analogía entre la poesía y el cuento que la hizo preferir durante mucho tiempo el cuento antes que la novela (512), tal y como lo exponía Sánchez.

⁵ Comenta Molina sobre Pardo Bazán y su reelaboración de los cuentos de

Por otro lado, tres artículos han trabajado con una tesis similar a la propuesta en el presente artículo: la que podríamos llamar la confrontación pardobazániana entre la tradición romántica y el pensamiento naturalista. Por un lado, en “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, Isabel Clúa Ginés identifica una subversión de lo fantástico a través de la reescritura por parte de Pardo Bazán de un cuento de Poe (“La resucitada” como reelaboración de “Ligeia”), donde la lógica de la primera se sobrepone a lo siniestro y extraño del segundo. El mismo procedimiento subversivo (aunque sin los parámetros fantásticos) puede aplicarse en el cuento “Mi suicidio”, que sería una reelaboración y subversión del cuento “Véra” de L’Isle-Adam, con el que comparte relación temática: la evocación en sus aposentos de la amada muerta y el suicidio como única forma de volver con ella (131-133).

Por su parte, en el artículo “Usos de la histeria, el discurso científico y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán”, Gabriela Pozzi analiza cómo se estructuran los cuentos “Hijo del alma”, “El antepasado” y “Las espinas” a partir de la contraposición de un diagnóstico médico (que representa tanto la ciencia como la opresión masculina) y la experiencia individual femenina. La mujer se muestra invalidada ante un diagnóstico que la tilda de histérica, afectación que supuestamente le produce los delirios. Pozzi afirma que, de este modo, “estos cuentos van minando paulatinamente el

Maupassant: “No es *El borla* el primer cuento en el que lo fantástico se ha revestido de un ropaje psicológico, aunque sí uno de sus frutos más logrados. El terror presente en *El corazón delator* o en *El gato negro* sólo encuentra su explicación en la introspección que realiza el norteamericano en unas mentes asesinas que declaran estar poseídas por brujas o por la mirada diabólica de un viejo. Esa tradición fue retomada por Maupassant y a través de él pasó a Emilia Pardo Bazán” (Molina Porras 196).

discurso autoritario para re-valorar la percepción del individuo” (84). El artículo citado demuestra cómo estos cuentos ponen en cuestión los andamiajes del relato naturalista a partir de la consideración de una experiencia interior.

Asimismo, el trabajo “«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”, de Patricia Carballal Miñán, propone un análisis del narrador del cuento “Rabeno”, que contrapone el pensamiento médico-racional de su protagonista al pensamiento mitológico de un pueblo: “Su pensamiento científico . . . le hará observar los hechos acaecidos con una visión distante y extrañada” (1564). Así, construye una tensión entre los personajes oriundos del pueblo, quienes aseguran que una criatura mitológica acecha a sus mujeres, y el médico recién llegado, que entiende el suceso en términos menos fantásticos. De tal modo que, “en el diálogo que mantienen, ambos interlocutores comparten mismo contexto físico y empírico, sin embargo su universo cultural los separa” (1565).

Como veremos, parte de las hipótesis desarrolladas por Clúa, Pozzi y Carballal coinciden con la que presento en este artículo. Por último, los acercamientos críticos a “La leyenda de la torre” han sido pocos y escuetos; sin embargo, concuerdan en que el cuento presenta una intención subversiva del género romántico (Baquero Goyanes 228; Yildirim 162-163). Ahondaré en ello en el tercer apartado de este artículo.

EL REALISMO

Pardo Bazán nació en La Coruña, Galicia, en 1851. Fue una de las protagonistas del movimiento naturalista español, junto a figuras como Benito Pérez Galdós y Clarín. Su relación con este movimiento fue, por una parte, de defensora e introductora en España, y al mismo tiempo de dura censora de algunas de sus consignas esenciales. Esta relación dispar y contradictoria ha dado mucho de qué

hablar. Como apunta José Manuel González Herrán en “Emilia Pardo Bazán y el naturalismo”, se le han asignado distintas etiquetas al naturalismo de Pardo Bazán (espiritual, católico o a la española) en vistas de su constante desvío del naturalismo francés; etiquetas que demuestran lo cuestionable que es adscribir, siquiera, sus obras a la estética naturalista (17). Veamos brevemente en qué consistieron esas discrepancias de la autora.

En *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán defiende que ninguna estética literaria ni artística debería descartarse arguyendo daños morales a la sociedad, pues ninguna época artística es independiente de las otras y tanto le vale al literato estudiar las estéticas que le son desagradables como las que no: “¿No investiga con afán el teólogo la historia de las herejías?”, dice Pardo Bazán. Por otro lado, no es el arte el que pervierte a la sociedad, en todo caso, es la propia sociedad la que pervierte el arte (*La cuestión palpitante* 141). Dicho esto, la autora avanza hacia los que llama los vicios del naturalismo.

En primer lugar, se posiciona en contra del determinismo de Zola, quien pretende “someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra” (*La cuestión palpitante* 150). En segundo lugar, cuestiona el utilitarismo al que Zola pretendía atar el arte, que estaba llamado a “regular la marcha de la sociedad”. Para Pardo Bazán, el fin del arte es distinto al de las ciencias naturales, políticas o morales: “Aquel sentimiento inefable que en nosotros produce la belleza, sea él lo que fuere y consista en lo que consista, es patrimonio exclusivo del arte” (*La cuestión palpitante* 153).

Por otro lado, Pardo Bazán dedica una amplia sección a manifestar sus desacuerdos con la estética idealista, contrapuesta aquí al naturalismo, arguyendo que la doctrina idealista que surge de Hegel proporciona al arte “carta blanca para enmendarle la plana a la naturaleza y forjar ‘el objeto’, según le venga en talante a ‘la verdadera idea’”. Es decir, el artista puede olvidarse del mundo sensible y recrearlo a conveniencia de su propia noción subjetiva de “ideal”, corrigiendo así a la naturaleza (*La cuestión palpitante* 158).

Si bien tiempo después habría de distanciarse de cualquier etiqueta estética, en nombre de un propio eclecticismo que buscaba evadir los excesos de las otras escuelas (González Herrán 17), Pardo Bazán prefiere la estética realista en tanto que puede dar mejor representación de la totalidad de la experiencia humana. El naturalismo, por su carácter reduccionista, ignoraba las formas irreductibles que tiene un sujeto de sentir, pues tan real es un sufrir enquistado dentro del poeta como un árbol que cae seco a la tierra; tan real, porque existe, porque se siente y porque puede expresarse. A la experiencia subjetiva del mundo propio del poeta, Pardo Bazán la llama “realidad poética interior”. A la experiencia objetiva del mundo, de la que la ciencia puede dar cuenta, habrá de llamársele, entonces, “realidad poética exterior”. De tal modo que para ella, las más grandes obras literarias son “aquellas donde tan perfectamente se equilibran la razón y la imaginación” (*La cuestión palpitante* 155–156).

Según Cristiana Fimiani, es en la novela rusa donde Pardo Bazán encontró, tiempo después, “la respuesta práctica a sus ideas naturalistas”, debido a que en estas novelas la “esfera espiritual humana” y “la dimensión moral de los hechos” predominan sobre los acontecimientos narrados (Fimiani). Para Sultana Wahnón, la técnica de Pardo Bazán es la del claroscuro: “la aspiración a reflejar la totalidad de la vida, dando cabida por eso tanto a sus sombras (antiidealismo) como a sus luces (idealismo)” (100).

LAS DOS VISIONES

Los términos *focalización* y *narrador* han tenido un amplio desarrollo a partir de las teorías narratológicas de Genette. En este artículo retomaré las consideraciones que Mieke Bal y Luz Aurora Pimentel apuntan acerca de la teoría Genettiana. Para comenzar, hace falta establecer que los personajes a través de los que se cuenta una historia presentan una visión particular del mundo, a la vez que una postura ideológica: “el punto de vista estilístico es, a un tiempo, la estrategia

principal de caracterización: el personaje no existe fuera de su discurso, de su estilo” (Pimentel 86). En ese sentido, Luz Aurora Pimentel define la perspectiva narrativa como una *restricción* que funciona a modo de *filtro* de la información narrada, a la vez que la *selecciona* y la *combina* o *acomoda* (95–96).

Para Mieke Bal, la focalización se trata de “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (108). Bal considera que la focalización es analizable en tanto sea presentada como tal: un personaje tiene que *ver* a otro, y ese acto de visión brinda información sobre el *focalizador* (quien ve) y sobre el *objeto focalizado*; a su vez, la forma en que se presenta un objeto focalizado brinda información sobre el focalizador (114).

Por otro lado, habría que separar el concepto de *focalizador* y de *narrador*, y distinguirlos entre *los que ven* y *los que hablan* (Bal 108). Según Bal, “[u]n texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia”, de modo que el agente narrativo, o simplemente *narrador*, sería “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”, es decir, el sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que da forma a un texto (125-126).

Luz Aurora Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10). Asimismo, aclara que en todo relato siempre existe *alguien* que cuenta *algo a alguien*, de modo que la “mediación aquí no es optativa sino constitutiva” (12). Dentro de la enorme variedad de cuentos de Pardo Bazán, hay un gran número de ellos que problematizan la *mediación* de esos ciertos sucesos mediante la confrontación directa de dos *focalizadores* y *narradores* que ofrecen (imponen) distintos testimonios o visiones de un mismo evento o historia. Estos dos focalizadores (y también narradores) que se contraponen son claramente identificables: por un lado, el que llamaremos narrador *idealista* y, por otro,

el narrador *naturalista*. Veremos que la asignación de tales etiquetas responde tanto a patrones estilísticos e ideológicos, como a la mera necesidad de oponerse.

El cuento “La leyenda de la torre” comienza con un narrador homodiegético —es decir, un narrador que también es un personaje dentro de la historia— que cuenta con una explícita restricción ideológica que lo condiciona a ver sus alrededores (el paraje derruido de la torre, las montañas pastoriles) como fuente de imaginaciones y leyendas. Este narrador nos cuenta que él y un grupo indefinido de personas han llevado a cabo una larga expedición a pie. Fatigados, habían decidido descansar a la sombra de una torre feudal desmantelada. El narrador —al que llamaremos *el expedicionario*— afirma que sólo dos personas se negaron el descanso: él mismo y un *arqueólogo*, quienes siguieron explorando las ruinas, escalando hasta una “encantadora ventana con parteluz” (*Cuentos trágicos* 497).⁶

La razón de cada uno para su efusión y curiosidad restante condensa la distinción entre sus perspectivas narrativas. Veamos: “Los únicos menos amodorrados éramos el arqueólogo y yo: él, porque le atraía y despabilaba la exploración minuciosa de aquellas piedras venerables; yo, porque me encendían la imaginación y me producían otros sueños muy diferentes del fisiológico” (497). En una primera instancia, el arqueólogo focaliza las piedras antiguas de las ruinas de la torre, mientras que el expedicionario tiene la mente enfocada en otra cosa: sus imaginaciones fantasiosas producto de esa misma contemplación.

Un personaje puede focalizar objetos perceptibles u objetos imperceptibles (Bal 115). Los primeros son aquellos que el resto de los personajes pueden ver; en este caso, la antigua torre feudal es un objeto perceptible. Los segundos son objetos sólo visibles en la cabeza

⁶ Todas las citas de “La leyenda de la torre” proceden de *Cuentos trágicos. Obras completas* (2005).

del personaje focalizador; es decir, una idea, una imagen mental, una opinión que no se expresa oralmente, entre otros. En este sentido, es importante hacer notar que el arqueólogo focaliza un objeto *perceptible*, las piedras de la torre; mientras que, por otro lado, el expedicionario focaliza “otros sueños muy diferentes del fisiológico”,⁷ es decir, focaliza un objeto *no perceptible*: sus imaginaciones, que él mismo califica, unas líneas después, de románticas:

En vez de reclinarnos al fresco, a orillas de una espesura de laureles, nos metimos como pudimos en el torreón, trepamos por sus piedras desiguales y *desquiciadas* ya, hasta la altura de una encantadora ventana con parteluz, guarnecido de poyales para sentarse, y desde la cual *se dominaban* el valle y las sierras portuguesas, *azul anfiteatro*, límite de la *romántica perspectiva*. (497; las cursivas son mías)

En este fragmento destacan las “piedras desquiciadas”, el uso metafórico de la guerra para describir la extensión del paraje mediante la expresión “se dominaban”, el “azul anfiteatro” (que compara al cielo con un recinto artístico) y la “romántica perspectiva” que concluye explícitamente el tono romántico de su visión: la locura, la guerra y la solemnización del arte fueron temas recurrentes en el romanticismo.

Así pues, mientras que el arqueólogo estudia las “piedras venerables”,⁸ el narrador crea historias fantasiosas en su mente a partir de

⁷ Esta es otra sutil forma que tiene este narrador de hacer evidente la contraposición de su perspectiva y la de su compañero, al hacer explícito el contraste entre las distintas acepciones de la palabra “sueño”: los sueños que le producía la torre no correspondían al sueño fisiológico, es decir, a la necesidad biológica del descanso, sino a los otros sueños, las fantasías e ilusiones que se producen al dormir.

⁸ El expedicionario, al ser un narrador interno, no tiene acceso a los pensamientos o sentires de su compañero arqueólogo, de modo que habremos de entender el adjetivo “venerables” como una muestra más de su visión romántica o idealista. Podríamos imaginar que el arqueólogo las catalogaría quizá con una

la contemplación de un mismo objeto: las ruinas de la torre. Es importante reparar en qué personaje focaliza qué objeto, pues la imagen que se nos provee de este vendrá trastocada por la visión particular del focalizador, de modo que “la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (Bal 112). Interesa especialmente en este cuento, pues ambos personajes focalizan un único objeto (la torre) y, sin embargo, las perspectivas que dan de él se oponen entre sí. A partir de esto, podemos afirmar que el expedicionario es un narrador idealista y el arqueólogo, un narrador naturalista.

Luego de esta breve presentación del escenario y los personajes, se aborda entonces el tema del cuento: la leyenda de la torre. Un tratamiento que, sin embargo, es más bien indirecto, como veremos. Sentado junto al arqueólogo, el expedicionario se plantea si la leyenda de la torre de Diamonde —en esencia, una historia de fantasmas— coincide con lo que dictan “la verosimilitud y la historia”. El arqueólogo toma pues la palabra para aleccionarle sobre la verdadera historia detrás de la leyenda. A partir de aquí, el resto del cuento corre a cargo del arqueólogo.

“La leyenda de la torre” se inscribe dentro de una numerosa lista de obras en las que Pardo Bazán utiliza el *relato marco*: es decir, una narración enmarcada dentro de otra narración. El funcionamiento de esta estructura en los cuentos de Pardo Bazán suele ser de la siguiente forma: un primer narrador comenta el encuentro con otro personaje y presenta un tema, este otro personaje narra una anécdota que sirve a modo de ejemplo para el tema. La resolución del cuento queda en manos de la relación entre ambas narraciones, entre ambos narradores, que puede ser bien distinta en cada cuento. En palabras de Jesús Manuel Escudero Baztán, en el prólogo de la edición en

palabra menos solemne, quizá para él serían “interesantes”, “reveladoras” o simplemente “antiguas”.

Cátedra de los cuentos de Pardo Bazán:

La doble perspectiva de la propia narración y la anécdota que ejemplifica la situación narrada permite muchas veces un intenso juego de perspectivas narrativas, pues la relación que se establece entre la narración marco y la narración ejemplar es muy variada, pudiendo ser complementaria, de carácter afirmativo o negativo. Sirve para reforzar el relato marco o también para refutar sus principios básicos. (19–20)

La relación entre los dos niveles narrativos y la relación entre los dos relatos constituyen la base de los cuentos donde Pardo Bazán utiliza la narración marco. En “La leyenda de la torre” la narración enmarcada tiene un carácter preponderantemente negativo y busca refutar la perspectiva que presentó la narración marco. Viéndolo nuevamente en términos ideológicos, la narración enmarcada (en voz del arqueólogo) busca refutar los principios idealistas sobre los que se rige la primera narración.

Siguiendo a Pimentel, dado que el primer narrador se encuentra en un nivel diegéticamente superior, se trata de un *narrador extradiegético*; el segundo narrador, ubicado dentro de un universo diegético ya establecido, es un *narrador intradiegético*. Este segundo narrador es el objeto del primero y al asumirse como narrador se vuelve sujeto de la narración (149). En “La leyenda de la torre” ambos son narradores homodiegéticos, por tanto, el universo que proyectan está subordinado a su perspectiva, que sufre de una fuerte restricción ideológica. El universo que proyecta el narrador extradiegético (el expedicionario) es uno, como hemos visto, que se deja *dominar* por su fijación idealista, mientras que el universo del narrador intradiegético (el arqueólogo) se opone al universo en que se inserta, estando al servicio de la verosimilitud y la historia.⁹

⁹ Durante toda su narración, el arqueólogo utiliza señalamientos deícticos

Esta oposición se entiende como una necesidad de desentenderse del relato idealista en pos de buscar nuevas formas de acceder a la realidad: el narrador de segundo nivel es un personaje que se basa en la observación directa y en el pensamiento científico para dar con la historia de la torre. Como he dicho, la motivación del arqueólogo para tomar la palabra es la pregunta del expedicionario sobre si la leyenda que se cuenta es cierta. Antes de proceder con una respuesta, el arqueólogo vuelve a examinar minuciosamente sus alrededores y brinda la siguiente explicación: Mafalda, esposa de Payo Diamonde, señor feudal y dueño de la torre, se sentía abrumada entre las angostas habitaciones de su hogar; sintiéndose sola y hastiada, además, por las constantes ausencias de su marido, quien pasaba las horas y los días fuera de la torre. Tal hartazgo la llevó un día a desear a otro hombre: un vendedor ambulante que le mostró los lujos distantes que se estaba perdiendo. Decidida a emprender una nueva vida más emocionante, conspira contra su marido y le hace beber un veneno (que el propio vendedor le ha proporcionado). Luego de la muerte de su esposo, Mafalda huye con su nuevo amante.

Para fundamentar las razones del hastío de Mafalda —entre otras cosas, sentirse encerrada—, el arqueólogo comienza su relato con una breve digresión respecto a ciertas consideraciones de la clase alta feudal:

Cuando nos representamos la vida de los señores feudales de aquella época —del siglo XIV al XV, fecha en que se construyeron estos muros— creemos cándidamente que entonces existían como ahora profundas diferencias entre el modo de vivir de los

para su argumentación; por ejemplo: “¿ve usted? ahí mismo” (498) y “cerca de la ventana donde nos sentamos ahora” (499); del mismo modo recurre constantemente a la autoridad científica de la disciplina histórica: “y la historia nos enseña que [...]” (500).

poderosos y el de los humildes [...] ¿Qué comodidad, qué existencia siquiera decorosa permitía su estrecho recinto? (498)

En este fragmento, el arqueólogo cuestiona una creencia popular basada en una comparación ingenua: que la clase alta siempre ha tenido profundas e insalvables diferencias con la clase baja, como ahora. Para el arqueólogo resulta una creencia sin fundamento: sólo hay que observar lo pequeñas que eran las habitaciones de la torre, incluso las de los señores feudales, y qué tan cerca quedaban unas de otras. A continuación, menciona lo que ha de suponer la escisión fundamental de su perspectiva narrativa con la perspectiva del expedicionario:

Y, para que nos situemos en la realidad (*la realidad de aquellas épocas que sólo vemos al través de la poesía*), es preciso convenir en que el género de vida que en Diamonde se llevaba, *y no pasiones veheméntísimas*, que no abundaban entonces, ni ahora abundan, fue el verdadero origen del drama que dio base a la leyenda. Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos; pero si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre... (498; las cursivas son mías)

Para el arqueólogo, son las consideraciones antes expuestas las que dieron origen a la historia, y no “pasiones veheméntísimas” que vendrían no de un conocimiento objetivo sino de una desmesura literaria. Se contraponen entonces esta forma “objetiva” de conocimiento a la forma “subjetiva” que brinda la poesía y que se vincula directamente con la experiencia interior del sujeto. Del mismo modo que el otro narrador ha hecho explícita su inclinación romántica, este narrador hace explícito su objetivo de “destruir” los romanticismos a través de una reconstrucción científicamente válida.¹⁰ Está claro que

¹⁰ “La leyenda de la torre” se publica primero el 8 de febrero de 1908 en la

este velado mensaje va dirigido a su interlocutor, quien, a consideración suya, se habría aferrado a la literatura romántica como modo de conocimiento de la realidad.

De este modo se construye, pues, el cuento “La leyenda de la torre”. El narrador heterodiegético presenta una concepción idealista del paraje en que se encuentra: la torre de la leyenda (romántica). Sin embargo, otro tema asalta rápidamente su interés y en lugar de desarrollar la leyenda, otorga ingenuamente la palabra a su compañero arqueólogo, que se apropia de la narración y cambia la caracterización del objeto. Este narrador intradiegético presenta un nuevo universo que se empeña en subvertir la concepción del narrador de nivel superior: bajo una concepción de corte “naturalista” plantea otra visión de la torre; no ya una leyenda, sino una explicación, no ya una historia de grandes pasiones, sino de vanas actitudes meramente humanas.

Para Merve Yildirim, este cuento se trata de “la última narración de lo que llamamos trilogía negra pardobazaliana, amén de la más representativa de esta, ya que en ella se reúnen el asesinato, el enigma, el amor y el desamor, la crítica social y la psicología del crimen” (162). Como cuento con claros tintes del género negro, puede entenderse en términos de la literatura policiaca, donde la figura del detective es

revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires (año XI, no. 488); y el 26 de marzo de 1908 en *El Correo Gallego* (año XXXI, no. 9999). En estas primeras publicaciones en prensa no aparecen la línea aclaratoria “y no pasiones vehementísimas, que no abundaban entonces, ni ahora abundan”, ni la conclusión “Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos ...” del párrafo citado arriba. Estas líneas se añaden hasta su inclusión en *Cuentos trágicos* en 1912, así como en su publicación posterior en *El Imparcial* de México el 15 de enero de 1913 (tomo XXXIV, no. 6863). Esta modificación apunta hacia una intención de la autora de reforzar el carácter antirromántico del arqueólogo, volviéndolo explícito, así como de hacer énfasis en su proceder metódico y científico, de forma que su personalidad y objetivo sean aún más evidentes.

encarnada por el arqueólogo. La resolución del crimen se esclarece a través del móvil del asesinato: no ha sido un crimen pasional, más bien parece tratarse de una protesta femenina en busca de la liberación sexual (162-163). Esta serie de métodos subversivos tienen un objetivo claro. En palabras de Mariano Baquero Goyanes en *El cuento español en el siglo XI*: “El desenlace y lo brutal de la conducta de la castellana y el juglar resultan deliberadamente antirrománticos, y parece como si la Pardo Bazán, por boca del arqueólogo narrador, hubiera querido asestar un golpe mortal a un género literario ya en completa decadencia” (228).

Para recapitular, hasta el momento hemos visto que la función de la narración enmarcada es la de negar y refutar la narración marco: a partir del cambio de nivel narrativo, el cuento vira diametralmente, alejándose del primer narrador y su visión, e imponiendo la versión naturalista y científica. El discurso del arqueólogo se ofrece, entonces, como una alternativa al pensamiento idealista y, sobre todo, a la narración de una historia. Buena parte de las ideas de Pardo Bazán expuestas en *La cuestión palpitante* pueden resumirse en este conflicto de géneros narrativos: harta de las deformaciones propias del género idealista, la autora encuentra en las técnicas naturalistas una escapatória digna: demostrar que también la narración objetiva de los hechos puede concebir grandes historias. De esta forma, se trata de una subversión mediada en distintos niveles: por un lado, la caracterización contraria de ambos personajes, a través de su focalización y su estilo narrativo; por otro lado, la revisión del tema y el cambio de género; y, por último, la apropiación del relato por parte del narrador naturalista, quien no autoriza la expresión del pensamiento idealista.

Ahora bien, esta apropiación, por momentos agresiva, parecería sugerir no sólo una crítica hacia la literatura idealista, sino también hacia el discurso naturalista. Como hemos visto, gran parte de *La cuestión palpitante* consiste en una crítica a dos preceptos de este movimiento: el determinismo y el utilitarismo del arte; de modo que no podría concebirse este cuento como un mero panfleto antiidealista.

En la siguiente sección desarrollaré estos dos puntos a partir de la comparación entre la leyenda de la torre y la explicación que el arqueólogo brinda de esta.

LA LEYENDA

Luego de que el arqueólogo se apropia del acto narrativo, la narración no regresa al primer nivel más que en una brevísima acotación del expedicionario al final del cuento. Hasta ese momento no se ha explicado aún la naturaleza de la leyenda: sólo podemos intuir que se trata de una historia romántica, a juzgar por las propias consideraciones del expedicionario, quien conoce la leyenda, pero no la cuenta. Dentro de esta categoría de “romántica” podríamos imaginar tres posibles temas: el amor, lo sobrenatural o lo épico. Se trata de una historia de fantasmas, pero no lo sabemos sino hasta el final, cuando el mismo arqueólogo que la desmiente la cuenta. En esta sección ahondaré más en las implicaciones de esta deliberada ausencia de la leyenda y de la apropiación del relato por parte del arqueólogo.

La acotación de la que hablo aparece en el último párrafo del cuento, en el que también se menciona la leyenda a modo de conclusión de la narración del arqueólogo:

Y ahí tiene usted —acabó el maldito arqueólogo, sonriendo como un Maquiavelo burlón— la prosaica, aunque melodramática verdad de la leyenda de la torre.¹¹ Las pastoras dicen que

¹¹ La aclaración “aunque melodramática” tampoco aparece en las primeras publicaciones en prensa del cuento (véase la nota al pie no. 10). Parece que la autora ha querido recalcar, como ya he dicho, la intención del arqueólogo de presentar una nueva forma de contar historias: se trata de una verdad prosaica pero melodramática, es decir, con la misma facultad de mover las emociones que cualquier leyenda o cuento romántico. En las primeras publicaciones en prensa

doña Mafalda fue arrebatada por el demonio, que había tomado la figura de un gallardo doncel, y que el alma de la triste castellana, perdida de amores, se asoma de noche a esta ventana misma, exhalando ayes muy semejantes al ululante gemido del viento de la sierra... ¡Ya lo creo! Como que no es el alma la que imita al viento, sino el mismo viento el que remeda el quejido del ánima condenada... (500)

En primer lugar, advertimos que la narración de la leyenda es escueta y no atiende, a mi parecer, a mayor objetivo que el de compararse con la verdadera historia de la torre que el arqueólogo ha contado. Los términos en que este habla de la leyenda se pueden traducir a los términos usados por él mismo en su explicación anterior: el demonio disfrazado de gallardo doncel sería el vendedor forastero, es decir, el amante; la condena del alma sería la infidelidad; y la lamentación fantasmal de Mafalda sería nada más que el simple viento. Se trata de una traducción directa de los elementos que componen la leyenda: el arqueólogo la conoce y acomoda su explicación de forma que resulte paralela a ella, en plena comparación.

Esta asociación rudimentaria, casi paródica, molesta al expedicionario, como es de esperarse, quien lo expresa en la acotación: “acabó el maldito arqueólogo, sonriendo como un Maquiavelo burlón”. A partir de aquí podemos entender el cuento ya no sólo como una subversión de la literatura idealista, sino también del discurso naturalista. A mi parecer, tal crítica se efectúa en los dos aspectos que la autora advierte en *La cuestión palpitante*: el determinismo y el utilitarismo de la literatura.

Para comenzar, recordemos que, aunque el título del cuento es “La leyenda de la torre”, no se encuentran más que dos discretas re-

también falta la frase “Como que no es el alma la que imita el viento” de este mismo párrafo.

ferencias a tal leyenda, abusivamente opacada por el discurso del arqueólogo. El lector de finales del siglo XIX y principios del XX habría esperado, ante semejante título, que se le contara holgadamente la leyenda prometida, así como que esta incluyera algún elemento fantasmagórico, fantástico o pasional. La “verdadera historia” contada por el arqueólogo rehúye intencionalmente esos tópicos, asociados ya al romanticismo español.

La relación de la autora con el género de la leyenda es más estrecha de lo que parece: hacia 1880, Pardo Bazán tuvo en mente la escritura de un volumen de leyendas, como refiere Ana María Freire López en su artículo “Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)”. Este “proyecto” se trata de un manuscrito, depositado en la Real Academia Galega, que se compone de una única hoja, escrita por ambos lados, que incluye doce títulos, seguidos de un breve resumen de sus argumentos (209–10).¹² Este proyecto habría sido motivado, en parte, por la investigación que estaba llevando a cabo para realizar su *San Francisco de Asís*, y en parte por la lectura de Bécquer: “Emilia Pardo Bazán, que conocía muy bien las *Leyendas* de Bécquer, las tenía muy frescas en su memoria por las fechas en que trazó el plan de escribir las suyas” (218). El encuentro de Pardo Bazán con las ideas francesas provocó que el proyecto se quedara inconcluso, como apunta Freire López:

A consecuencia de la dolencia hepática que le diagnostican, y que la obliga a viajar a Vichy [...] abandona la dirección de la *Revista de Galicia*, interrumpe la redacción de *San Francisco de Asís*, y deja inacabado el proyecto que nos ocupa [...] Cuando regresa de Francia, con nuevas ideas sobre los rumbos que sigue la novela fuera

¹² De los doce títulos, sólo dos vieron la luz: “El rizo del Nazareno” y “La borgoñona”, este último publicado por primera vez en *La dama joven* (1885) (Freire López 211).

de nuestro país, retoma el *San Francisco* y escribe *Un viaje de novios*, en un estilo muy distinto del de su primera novela. El proyectado tomo de leyendas también pertenecía al pasado. (219)

Dicho lo anterior, cabe destacar que el tema de la leyenda de la torre de Diamonde recuerda al tema de “El monte de las ánimas” de Bécquer, donde Beatriz, atormentada por la pérdida de su primo Alonso, se convirtió, luego de morir de horror, en un espíritu condenado a vagar por el monte “con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror” dando vueltas en la tumba de Alonso (Bécquer 300).¹³ En el cuento de Bécquer, la fuente de la historia es oral: “Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche” (Bécquer 293). Asimismo, en el cuento de Pardo Bazán la leyenda también proviene de “las pastoras que lindan sus vacas en los prados del contorno, y los viñadores que cavan y vendimian las vides del antiguo condado” (*Cuentos trágicos* 497). La historia se ha transmitido oralmente; además, quienes parecen haberla inventado son personas del campo. Por otro lado, la historia que refiere el arqueólogo en el cuento de Pardo Bazán proviene de una persona con formación académica, cuya fuente es la experiencia y conocimiento respecto a la época feudal. Al momento de contar la historia, él está en el exacto mismo sitio en que ocurrió y como resultado esta se sostiene con evidencia tangible e inmediata.

¹³ La leyenda de la torre de Diamonde no explica la muerte del señor feudal, así, podría aventurarse incluso una relación más estrecha con la leyenda de Bécquer: ante la muerte de su esposo, Mafalda habría muerto de horror, como Beatriz (¿también ella habría sido la culpable de la muerte de su amado?), para finalmente convertirse también en un espíritu condenado a vagar lamentando su muerte.

Claro está que el arqueólogo ha querido demostrar a su interlocutor la superioridad de una visión naturalista, formando una historia a partir de la evidencia y no de la mera imaginación; sin embargo, esto no hace sino relegar la literatura al servicio de la verdad, consideración que rehuía Pardo Bazán. Para ella, la literatura no debe perseguir mayor objetivo que el de la belleza. Por otro lado, las conclusiones a las que llega el arqueólogo con su historia son de un notable determinismo: “[...] si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre...” (*Cuentos trágicos* 498). Se trata no sólo de la afirmación de que la naturaleza de los seres humanos es inalterable, sino también de adjudicar a esa naturaleza una inclinación a la maldad. El tema de la infidelidad en el cuento puede interpretarse como la liberación femenina,¹⁴ pero también, por la manera en que está enunciada, como un juicio de valor que perfila al hombre y a la mujer como seres carnales en constante insatisfacción y malicia: Mafalda ha sido infiel por su desesperación dentro de la torre, pero también por la emoción que le causaba la idea de fugarse con su amante a vivir experiencias más intensas.

En definitiva, la indignación del expedicionario puede entenderse como un desencanto propiciado por la soberbia y hosquedad del arqueólogo. Él habría esperado, como nosotros los lectores, una leyenda magnífica de fantasmas y amores imposibles, y en cambio se encontró en medio de un discurso bruscamente naturalista y hasta burlón. El lector podrá advertir ambas cuestiones: por un lado, la

¹⁴ Remito a la interpretación de Yildirim: “A primera vista, ‘La leyenda de la torre’ puede leerse como un relato de crimen pasional, pero el verdadero motivo del crimen está escondido entre líneas. No es un crimen pasional, ni siquiera se trata de robo u otro motivo sentimental como la ira o la venganza, sino una protesta femenina que parece denunciar el sistema patriarcal y declarar su libertad bajo el acto de asesinar al marido que anula a la esposa” (163).

burla hacia la leyenda idealista y, por otro, la clara malicia y soberbia del arqueólogo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El propósito de este artículo ha sido, dentro de lo que cabe, sucinto. He mostrado la relación entre las ideas literarias e ideológicas de Emilia Pardo Bazán, expuestas en *La cuestión palpitante*, y su cuento “La leyenda de la torre”, a través de la construcción de sus narradores y la focalización de los dos personajes que participan. Hemos visto que estos dos personajes funcionan como opuestos ideológicos: uno de ellos, un simple expedicionario, se retrata (y narra) como una persona idealista que encuentra en las ruinas de la torre la posibilidad de una historia romántica; mientras que el otro, un arqueólogo soberbio, se caracteriza por una visión naturalista que observa en la torre la posibilidad de una historia que esté subordinada a la rigidez y exactitud de la verdad y la historia. A modo de conclusión, se puede apreciar que la autora encamina la interpretación de este cuento, haciendo uso del enfrentamiento directo de perspectivas que permite el relato marco, hacia lo que ella consideraba la forma literaria por excelencia: el realismo; que no sería otra cosa más que el punto medio, reconciliador, entre el idealismo y el naturalismo, donde son válidas tanto las percepciones objetivas o externas, como las experiencias subjetivas o internas.

Al margen de estos aspectos, he tratado ligeramente otros tantos que merecen mayor atención. Uno de ellos es la infidelidad: muchos otros cuentos de la autora tratan el tema y resultaría interesante un estudio sobre las implicaciones literarias de este, así como su vinculación con las ideas y vida de Emilia Pardo Bazán con especial énfasis en sus consideraciones feministas. Asimismo, hay una amplia lista de cuentos que poseen una construcción parecida a “La leyenda de la torre”: a saber, “Mi suicidio”, “El fantasma”, “Hijo del alma”, “Las espinas” y “Rabeno” son algunos de ellos. En estos cuentos también

hay un enfrentamiento entre dos perspectivas, identificables con el idealismo y el naturalismo. Un estudio de mayor alcance podría identificar una poética de la autora con relación al relato marco y el debate de los movimientos literarios surgido de *La cuestión palpitante*.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato Menéndez Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes, 1949.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Editado por Enrique Rull, Penguin Random House, 2016.
- Carballal Miñán, Patricia. “«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, editado por Pilar Couto Cantero et al., Universidade da Coruña, 2012, pp. 1559–68.
- Charnon-Deutsch, Lou. “Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazán”. *Hispanic Journal*, vol. 3, no. 1, 1981, pp. 73-85, <http://www.jstor.org/stable/44284383>.
- Clúa Ginés, Isabel. “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 26, no. 0, dic. 2000, p. 125, <https://doi.org/10.18172/cif.2223>.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. “Introducción”. *Cuentos*, de Emilia Pardo Bazán, editado por Juan Manuel Escudero Baztán, Cátedra, 2023, pp. 11-105.
- Fimiani, Cristiana. “Emilia Pardo Bazán de cara a la ‘cuestión palpitante’ del naturalismo español”. *El genio maligno*, no. 10, 2013, https://elgeniomaligno.eu/emilia-pardo-bazan-de-cara-a-%e2%

80%9cla-cuestion-palpitante%e2%80%9d-del-naturalismo-espanol-cristiana-fimiani/.

- Freire López, Ana María. “Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)”. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Isaías Lerner et al., vol. 3, Newark / Juan de la Cuesta Press, 2004, pp. 209-19.
- González Herrán, José Manuel. “Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, no. 514, oct. 1989, pp. 17-18, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdz045>.
- Molina Porras, Juan. “Poe en España: las primeras influencias”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. 6, no. 11, jun. 2008, pp. 189-97.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Editado por José Manuel González Herrán, Anthropos, 1989.
- _____. “La leyenda de la torre”. *Cuentos trágicos. Obras completas*, editado por Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, vol. 10, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 393–530.
- Paredes Núñez, Juan Salvador. “Un caso de proyección de Maupassant en España: paralelos de lo fantástico decadentista”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, no. 5, 1983, pp. 113-19, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw95k5>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo Veintiuno editores, 1994.
- Pozzi, Gabriela. “Usos de la historia, el discurso científico y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 73, 1997, pp. 83-97, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1130524>.
- Rey, Alfonso. “El cuento sicológico en Pardo Bazán”. *Hispanófila*, no. 59, 1977, pp. 19-30, <https://www.jstor.org/stable/43807750>.

Sánchez, Porfirio. "How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story". *Romance Notes*, vol. 11, no. 2, 1969, pp. 309-14, <https://www.jstor.org/stable/43800548>.

Wahnón, Sultana. "La vida en claroscuro: notas sobre el realismo de Emilia Pardo Bazán". *Cuadernos de Pensamiento Político*, no. 72, 2021, pp. 94-102, <https://www.jstor.org/stable/27090548>.

Yildirim, Merve. *Un análisis de Cuentos dramáticos y Cuentos trágicos de Emilia Pardo Bazán*. 2022. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3774>.