



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Trabajo de fin de grado

Título
LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA NARRATIVA DE EMILIA PARDO BAZÁN
Autor/es
Lydia Calabuig Durà
Director/es
M ^a Ángeles Ayala Aracil
Facultad
Facultad de Filosofía y Letras
Titulación
Grado en Español: lengua y literatura.
Departamento
Curso Académico
2017-2018

Trabajo de fin de grado

Título
LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA NARRATIVA DE EMILIA PARDO BAZÁN
Autor/es
Lydia Calabuig Durà
Director/es
M ^a Ángeles Ayala Aracil
Facultad
Facultad de Filosofía y Letras
Titulación
Grado en Español: lengua y literatura.
Departamento
Curso Académico
2017-2018

Firma de la autora:

Visto bueno de la tutora:

Resumen

El propósito de este trabajo será realizar un estudio minucioso de las protagonistas femeninas de las novelas *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896), cuya autora es Emilia Pardo Bazán, partiendo de un análisis de base positivista. Dentro del mismo se prestará especial atención al enfoque sociológico y su consiguiente consideración de la obra literaria como producto resultante de la relación que esta y su autora mantienen con respecto al mundo, para así poder comprender el porqué de la configuración de los personajes en cuestión; unos personajes cuya identidad y conducta vendrán determinadas por las coordenadas sociales e históricas a la que se adscriben la obra y la autora de la misma.

Abstract

The purpose of this work will be to make a painstaking study of the female main characters of the novels *Doña Milagros* (1894) and *Memorias de un solterón* (1896), whose author is Emilia Pardo Bazán, based on a positivist analysis. Within it, we will pay special attention to the sociological approach and its consequent consideration of the literary work as a product resulting from the relationship that this and its author maintain with regard to the world, in order to understand the reason of the configuration of the characters at issue; some characters whose identity and behavior will be determined by the social and historical coordinates to which the work is ascribed and the author of it.

Palabras Clave

Feminismo, empoderamiento, emancipación, burguesía, siglo diecinueve, mujer, instrucción, desigualdad, empleo, sociedad, matrimonio, materialismo, dinero, destino relativo.

Keywords

Feminism, empowerment, emancipation, bourgeoisie, nineteenth-century, woman, instruction, inequality, occupation, society, marriage, materialism, money, relative destination.

Índice:

1. Introducción	6
2. Emilia Pardo Bazán, una figura revolucionaria para su tiempo	6-8
3. El destino relativo de la mujer en el contexto de final del siglo XIX y principios del XX.....	8-13
3.1 La educación	8-11
3.2 Tipos femeninos	12-14
4. Análisis de los personajes	14-39
4.1 El ciclo de “Adán Eva”	17-18
4.2 Rosa	19-25
4.3 María Ramona	25-31
4.4 Feíta	31-39
5. Conclusiones.....	40-41
6. Bibliografía.....	42-43

1. Introducción

Partiendo del propósito de realizar un estudio de las figuras femeninas de *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896) de Emilia Pardo Bazán, dada la idiosincrasia de las mismas, el tipo de estudio seleccionado se ajusta a postulados de índole positivista, siendo, consecuentemente, necesario considerar el contexto socio-histórico al que se adscriben sendas obras y su autora, y la consideración que la propia Pardo Bazán tenía respecto al mismo. Para ello, hemos partido de los artículos de esta y de la interpretación que la crítica ha realizado de los mismos; hecho que nos ha permitido esbozar aspectos determinantes de la realidad socio-cultural de la España decimonónica, y cómo dichos aspectos, pasados por el tamiz de la percepción individualizada de la autora, quedan plasmados en el ambiente de sus obras, así como en sus personajes. Asimismo, se ha partido de los estudios críticos que analizan el papel que desempeñan los personajes en la obra en cuestión. Si bien hay que apuntar que el compendio de documentos que versan sobre ambas novelas que conforman el ciclo de “Adán y Eva” es escaso, lo será en mayor medida en lo que a las hermanas Neira respecta. Es por ello por lo que, con el fin de darles la importancia que merecen y de ampliar su caracterización, he decidido focalizar mi estudio en analizar minuciosamente el carácter de las mismas y su forma de actuar, estableciendo similitudes y diferencias entre ellas, con el fin de establecer patrones de comportamiento que se ajusten en mayor o menor medida a lo que cabría esperar de una mujer en el contexto de la España decimonónica.

2. Emilia Pardo Bazán, una figura revolucionaria para su tiempo.

La influencia de los preceptos revolucionarios de la Francia ilustrada calaron en la concepción del hombre decimonónico, en tanto que este tomó conciencia acerca de cuál era su lugar en el mundo y cuáles eran sus derechos y libertades. La defensa de la libertad se traduce a lo largo del siglo en el despertar de una conciencia individual, indistintamente del género, puesto que son numerosas las intelectuales que, a finales de siglo, deciden centrar sus esfuerzos en reivindicar de forma explícita los derechos de los que la mujer había sido desprovista en el transcurso de la historia, y la desigualdad que esta mantenía con respecto al

hombre; hecho que se había intensificado a lo largo de la centuria, teniendo en cuenta que, a la vez que este conquistaba libertades, la mujer las iba perdiendo. Este proceso es estudiado por pensadoras de finales del siglo XIX y principios del XX, que rastrean el germen histórico de la mujer y de su situación en la sociedad, convirtiendo esta cuestión en un debate de género desarrollado en múltiples ámbitos como la filosofía, la psicología o el derecho. En este contexto, la figura de Pardo Bazán toma especial relevancia, no solo por el hecho de que su estudio y producción literaria contribuyeran a arrojar luz acerca de la situación que experimentaba la mujer de finales del siglo XIX y principios del XX, sino por su condición pionera en tal cometido. Recordemos que el movimiento de emancipación femenina sufrió en España una demora considerable con respecto a otros países como Reino Unido o Francia. Es por ello por lo que su estudio no se ha de tomar como una contribución más a la oleada del movimiento feminista, puesto que este no existía como tal en España, sino como una iniciativa de carácter aislado. No se puede hablar de feminismo si por este entendemos “el movimiento social autoconsciente que parte de la experiencia individual de «ser mujer» para, una vez identificados unos intereses comunes, trascender a una experiencia colectiva y lograr mediante la acción y la presión unos fines comunes” (Peñas Ruíz, 2008:147)¹

Su posición de aristócrata, aunada al interés de su padre, permitieron que doña Emilia disfrutase de una educación completa, que difería enormemente de los parámetros que regían la educación “de cascarilla”² de la época, caracterizada por ser poco práctica y estar dedicada a fomentar un modelo específico de mujer superficial e intelectualmente pobre, cuyo principal propósito era agradar al hombre para poder alcanzar un matrimonio provechoso. Su nutrida formación y su clase social no eximieron a doña Emilia de experimentar en sus propias carnes las consecuencias de vivir en una sociedad desigual donde el ámbito intelectual estaba reservado al “sexo fuerte”³ y donde la mujer no tenía cabida. De ahí que podamos enumerar algunos contratiempos, como su fallida entrada a la Real Academia Española o las polémicas declaraciones que hicieran sobre ella intelectuales tan reputados como Menéndez Pelayo, Clarín o Varela. Si al hecho de inmiscuirse en un

¹ La aportación al feminismo de Pardo Bazán ha sido tratada ampliamente por diversos autores como J. Paredes Núñez, “El feminismo en Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XL, 105, (1991), págs. 303-313; A.R. Rodríguez, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Edición do Castro, 1991; T.A. Cook, *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976; o F. Donaue, “Pardo Bazán y el feminismo”, *Horizontes*, 29, (1986), págs. 47-55.

² El término “educación de cascarilla” es citado en numerosas ocasiones por Pardo Bazán en su artículo titulado “La mujer española”.

³ ‘Conjunto de varones’ (DRAE, 2014)

territorio plenamente masculino hasta la fecha, sumamos el que, para configurar su literatura, bebiera de la corriente naturalista de Zola y el espiritualismo ruso, podemos considerar a la autora una figura susceptible de recibir todo tipo de reprobaciones.

Pero lejos de amedrentarse y verse subyugada a los designios de una sociedad tan atrasada, el hecho de haber sido vituperada en tantas ocasiones dio la fuerza necesaria a Pardo Bazán para, no solo continuar con su labor literaria, a la que algunos autores coetáneos se oponían tajantemente, sino también para alzar la voz contra la precaria situación de la mujer española retratando su *modus vivendi* a través de sus numerosos artículos, la mayoría de ellos recogidos posteriormente en *De siglo a siglo (1896-1901)*. *Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán* (2014), y sus obras literarias, aportando soluciones con el fin de erradicar dicha situación y conseguir así la emancipación femenina.

3. El destino relativo de la mujer en el contexto de finales del s. XIX y principios del XX.

3.1 La educación

La iniciativa de ciertas intelectuales y su interés por defender los derechos de la mujer en una sociedad desigualitaria y atrasada como era la española motivaron que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se creara un terreno fértil para la germinación de la semilla feminista; sin embargo, no fue hasta la revolución del 1868 cuando se empezaron a cuestionar los cimientos sobre los que se erigía el sistema educativo español y se comenzara a percibir algún avance en este terreno, no tanto por la iniciativa del gobierno como por la de la institución krausista, cuyos ideales racionalistas focalizaban su atención en darle un lugar privilegiado a la educación por considerarla el motor de la sociedad. Así pues, llegados a las últimas décadas del s. XIX, era una opinión generalizada la necesidad de la instrucción mínima del género femenino; sin embargo, esta iniciativa, en la mayor parte de los casos era insuficiente, ya que si se consideraba necesaria la instrucción femenina era porque así la mujer podría contribuir al bienestar de la familia. Se trataba de instruir las porque la naturaleza las llamaba a compartir la vida con el género masculino: sus maridos, a los que debían saber atender adecuadamente y sus hijos, cuya dirección habrían de asumir durante la infancia, por lo que habrían de estar preparadas para formarlos. Consecuentemente el ideal de aprendizaje pasó a ser aquel que permitía formar a las mujeres para ser buenas esposas y

buenas madres, dejando de lado su realización personal y supeditándolas totalmente a la del género masculino. (Pérez Bernardo, 2014)

Esta situación hizo que doña Emilia alzara la voz en contra de la desigualdad existente entre hombres y mujeres en el ámbito educativo. Sobre este asunto hablaría distendidamente en numerosos artículos, entre los que cabe destacar “La educación del hombre y de la mujer: sus relaciones y diferencias”.⁴⁵ En él la autora recrimina el hecho de que la educación, siendo algo primordial, fuera vista para el varón como “honra y gloria” y para la mujer como “deshonor y casi monstruosidad” (Pardo Bazán, 1976: 74). Este pensamiento emana directamente de la asunción del “destino relativo”, que se había ido forjando y asentando en la sociedad:

[...] el error de afirmar que el papel que a la mujer corresponde en las funciones de reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al destino del varón. Es decir, que el eje de la vida femenina [...] no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano, y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta género masculino. (Pardo Bazán, 1976:75)

Para vislumbrar la citada desigualdad, la autora establece una subdivisión pedagógica: educación física, moral, intelectual, religiosa, social y técnica.⁶

Por lo que respecta a la educación física, cabe decir que esta estaba plenamente integrada en la instrucción del varón, en tanto que era considerada necesaria para “prevenir los estragos de la malicie y las funestas consecuencias del sedentarismo” (Pardo Bazán, 1976: 77); en cambio, al tratarse de la mujer, este aspecto se veía con cierto recelo porque el indecoroso desarrollo del cuerpo constituiría una oposición tajante a las características que

⁴ “La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias” leída en el Congreso Pedagógico celebrado en 1892 apareció publicado en el *Nuevo Teatro Crítico*, 22 de octubre de 1892, II, págs. 14-82. Artículo recogido tanto en la antología de L. Schiavo (ed.), *Emilia Pardo Bazán. La mujer española*, Madrid, Editorial Nacional, (1981), págs. 71-111; así como en G. Gómez Ferrer, *Emilia Pardo Bazán La mujer española y otros escritos*, Madrid, Castalia, 1999.

⁵ Son numerosos los estudios que centran su análisis en el artículo de “La educación del hombre y la de la mujer: sus relaciones y diferencias”, constituyendo punto de referencia para el abordaje del tema en cuestión en nuestro trabajo, como M.Á. Ayala, “Emilia Pardo Bazán y la educación femenina”, *Salina*, 15, (2001) págs. 183-190; M.Á. Cantero, “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”, *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 21, (2011) s.p.; o G. Gómez-Ferrer “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración”, *Scriptura*, 12, (1996), págs. 51-75.

⁶ Clasificación propuesta por A. Bain, *La ciencia de la educación*, Madrid, Técno, 1879.

se le presuponían a la mujer de la época, como eran la delicadeza, el apetito de pájaro, la timidez y la debilidad. (Pardo Bazán, 1976)

En la educación moral, doña Emilia cree que la diferencia de trato según el sexo va *in crescendo*, ya que la mayoría de las cualidades que son bien vistas en el caso del hombre se combaten en el caso de la mujer:

[...] la verbigracia, el valor; la dignidad personal; la firmeza de carácter; el fuerte sentimiento de independencia; la fecunda ambición de descollar entre sus semejantes y señalar con un rastro de luz su paso por el mundo; la energía del pensamiento, que quiere afirmarse a sí propio investigando la verdad y reconociéndola libremente; la lealtad amistosa, la franca veracidad, la iniciativa, la noble altivez, el amor al trabajo [...] (Pardo Bazán, 1976: 80)

Todas esas cualidades se sacrifican en pos de una moral débil, cuyas principales bazas son aquellas cualidades fundamentadas en la superficialidad y destinadas a que la misma pueda gustar y lucir en un salón, con un claro fin: agradar al sexo opuesto, ya que el matrimonio es considerado como la clave del porvenir femenino.

Aunque, en realidad, la educación moral de la mujer iba encaminada a realzar la importancia de la virtud, que en cierta medida se antojaba necesaria, según la autora, tanto para el varón como la mujer, dado que “a la conservación de la especie concurren juntamente [...] preciso es que ambos lleven a tan sacra función la sangre limpia, el organismo sano y el espíritu no encenagado en el lodo de las torpezas” (Pardo Bazán, 1976: 80-81). No obstante, en lo que atañe a este aspecto se advierte una dualidad penosa, ya que, mientras la violabilidad de este deber, indispensable para la moral de la época, era en el caso de la mujer castigado con la condena al ostracismo social, en el caso de los hombres, lejos de percibirse tal comportamiento como una falta, se llegaba a tomar como objeto de alarde.

En cuanto a la educación religiosa, Pardo Bazán consideraba que esta se impartía con bastante equidad independientemente del sexo; aún así, existía una tendencia muy marcada de inculcar a la mujer el sentido y la responsabilidad de la docilidad conyugal.

En lo que concierne a la educación intelectual, es más que evidente la desigualdad existente en función del sexo; desigualdad que hundía sus raíces en la supuesta inferioridad intelectual connatural que la mujer presentaba con respecto al hombre. Pese a ello, doña Emilia, según cuenta, empezaba a percibir ciertos indicios de cambio a través de la vía legislativa; aunque, consideraba que la transformación plena no tendría lugar mientras

existiera “la inconcebible anomalía de abrirle estudios que no puede utilizar en las mismas condiciones que los alumnos de sexo masculino” (Pardo Bazán, 1976: 86), permitiéndole así estudiar una carrera, pero no ejercerla. Frente a ello, doña Emilia propone someter, en igualdad de condiciones, a las mujeres a todos los procedimientos mediante los cuales se evaluaba a los hombres (grados, exámenes, ejercicios de oposición...), para demostrar así que el cuestionamiento de sus aptitudes era de base infundada.

Aunque la autora defiende a ultranza la necesidad de instrucción del sexo femenino, desdeña totalmente la posibilidad de hacerlo con el fin único de que esta pudiera transmitir la enseñanza a sus hijos; pues la educación que recibiese la mujer debía recaer, en primer lugar, en sí misma y contribuir al reconocimiento de su propia dignidad.

La instrucción y cultura racional que la mujer adquiriera, adquiéralas en primer término para sí, para desarrollo de su razón y natural ejercicio de su entendimiento, porque el ser racional necesita ejercitar las facultades intelectivas lo mismo que necesita no dejar atrofiarse sus demás órganos. Y todo lo que sea invertir los términos anteponiendo lo secundario, lo conceptúo funesto y degradante. (Pardo Bazán, 1976: 89)

Por lo que respecta al campo de la educación social y técnica, Pardo Bazán no profundiza en los mismos por considerar que no existía demasiada variación de concepción según sexo. En cambio, sí percibe una considerable diferencia en dos campos que no se incluyen en la clasificación de Bain: la educación cívica y estética. La primera de ellas era, según la autora, abismal, ya que, mientras que el hombre había ido ganando en derechos y libertades a medida que se habían ido sucediendo las diferentes revoluciones a lo largo de la historia, la mujer había experimentado un proceso contrario, viéndose relegada cada vez más al papel de “ángel del hogar”. En cuanto a la educación estética, Pardo Bazán insiste en que el arte enseñado a la mujer “adolece de torcido y falso idealismo”, reduciéndose a una enseñanza superficial que daba como resultado una mujer “menguada y sin gusto, con el ideal estético no mayor que el de una avellana”. (Pardo Bazán, 1976:91)

3.2 Los tipos femeninos.

En su artículo “La mujer española”⁷, Pardo Bazán hace un retrato de la mujer española contemporánea según su pertenencia social, distinguiendo entre mujer aristócrata, burguesa y proletaria.

En primer lugar, focaliza su atención en la mujer aristócrata, de la que, puede que por pertenecer a ella, considera que se tiene un concepto equivocado. La sociedad media-baja observaba con recelo a este tipo humano, al que atribuía características como la ostentación, la frivolidad, el desenfreno y la ociosidad; características que estaban especialmente mal vistas en el caso de las mujeres y que pasaban desapercibidas en el caso del varón, demostrando, de nuevo, el doble rasero al que estaba sometida constantemente la mujer. Sin embargo, la autora apunta que es una generalización burda el pensar que todas las mujeres pertenecientes a la aristocracia respondían a un patrón determinado de conducta:

No es tan general como se cree el que las damas aristocráticas estén exclusivamente entregadas al lujo y a la molición. Muchas viven en modesto retraimiento; son numerosas las que se consagran al hogar y a vigilar de cerca la educación de sus hijos; bastantes ocupan sus horas con la caridad o la devoción, y algunas manifiestan loable interés por las cuestiones de la literatura, del arte o de la ciencia, y hasta del progreso agrícola e industrial. (Pardo Bazán, 1976: 41)

Apunta, además, que como la mujer se veía subyugada a la autoridad del varón y era moldeada según sus gustos: si asumía el papel de “mujer florero”, no era sino por la voluntad de este, que por vanidad la empujaba a gastar excesivas cantidades de dinero en adquirir artilugios y vestimentas para lucirse y emperifollarse.

En segundo lugar, doña Emilia dedica unas páginas al retrato de la mujer perteneciente a la burguesía. Esta clase social, a la que dedicaremos especial atención por pertenecer a ella los personajes que vamos a analizar, constituye el principal blanco de críticas de Pardo Bazán. Por ser esta clase tan amplia e indeterminada, llega a definir la mujer burguesa como “la mujer que no viste como el pueblo, que paga a un criado o criada

⁷ El ensayo *La mujer española* se publicó por primera vez en 1889 en la revista londinense *Fortnightly Review*. Más tarde, apareció en España en *La España Moderna*, II, 17 de mayo de 1890, págs. 101-113; 18 de junio de 1890, págs. 5-15; 19 de julio de 1890, págs. 121-131; 20 de agosto de 1890, págs. 142-154. A su vez, el artículo queda recogido en las antologías mencionadas en la nota anterior: L. Schiavo (ed.), *op. cit.*, págs. 25-70; Gómez Ferrer, *op. cit.*, pág. 149-177.

que la sirva, posee una salita donde recibir a quien la visite, etc., etc.” (Pardo Bazán, 1976: 41). Uno de los comportamientos más característicos en la mujer burguesa era la de repudiar el trabajo, puesto que en caso de hacerlo dejarían de ser señoritas *ipso facto*. Al no ganarse el pan por su propio trabajo, su porvenir quedaba totalmente subyugado al sexo masculino. De ahí que su existencia estuviese destinada a sufrir mil privaciones, bien con el fin de que el hermano varón estudiase y así pudiera asegurar su porvenir, bien en pos de invertir dinero en artilugios y vestimentas para atraer la atención de algún pretendiente con el que casarse para salir de la precariedad en la que vivían. Como su máxima aspiración vital era conseguir un marido, los padres de la joven burguesa “tratan de educarla con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino, manteniéndola en aquel justo medio, con tendencia a la inmovilidad, que, según dejé indicado en artículos anteriores, desea el español para su compañera”. (Pardo Bazán, 1976: 51)

La educación impartida, pues, se fundamentaba en materias como la geografía, los idiomas, la música y el dibujo, pero sin que estas rebasasen el límite de lo que se entiende por aficiones, para convertirse en vocación; dejando de lado otras como la historia, la retórica, la astronomía o las matemáticas. Este sistema educativo basado en la adquisición de un conocimiento superficial tenía, según Pardo Bazán, un resultado: “limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia” (Pardo Bazán, 1976: 51)

El hecho de que la mayor aspiración vital de la burguesa fuese convertirse en esposa no la hacía, sin embargo, ducha en lo que refiere a las tareas del hogar: “ni nociones de higiene y fisiología, tan necesarias para el cultivo de la salud propia y de la robustez de los hijos, ni rudimentos del arte coquinar, ni prácticas y hábitos de exquisita limpieza y orden riguroso [...]” (Pardo Bazán, 1976: 52)

Otra característica recalable en la mujer burguesa era su afán por imitar a la aristocracia en su modo de vida, alejándose peligrosamente de la realidad y haciéndose aficionada a ciertas publicaciones llamadas “revistas de salones”, para observar el modo en que vestían las mujeres más adineradas e intentar realizar (sin éxito alguno) una réplica de tales vestimentas; intento de réplica que se extendía al modo de comportarse.

El andar y los modales no son más que remedio infeliz: en la niña de clase media hay cierta timidez, y a la par cierta tiesura y afectación, que no puede desterrar nunca, porque la seguridad y la soltura que da una posición brillante son inaccesibles a quien

no la posee, ni puede remplazarla con una educación escogida y una cultura vasta y apetecible. (Pardo Bazán, 1976: 57)

Finalmente, doña Emilia retrata a la mujer del pueblo, de la que guarda mejor opinión:

Hoy por hoy, existe entre la mujer de clase media y la del pueblo español este abismo profundo; la del pueblo tiene la noción de que debe ganarse su vida; la burguesa cree que ha de sostenerla exclusivamente el trabajo del hombre. De aquí se origina en la burguesa mayor dependencia, menos originalidad y espontaneidad. La mujer de pueblo será una personalidad ordinaria, pero es mucho más persona que la burguesa. (Pardo Bazán, 1976: 50).

Además, le agradaba especialmente que, lejos de importar las modas extranjeras y adecuar su comportamiento a ellas, perviviera en ellas el carácter nacional, tanto en lo moral como en lo físico.

4. Análisis de los personajes

Para llevar a cabo el análisis de los personajes femeninos de *Doña Milagros y Memorias de un solterón* vamos a adoptar una postura de tipo positivista⁸, ya que, según el tipo de literatura cultivada por Pardo Bazán, la realista, se antoja como la más conveniente.

El positivismo, formulado por Auguste Comte en el siglo XIX, lleva consigo una nueva visión del mundo y una nueva manera de actuar en todos los campos de la actividad humana. Con él, el único medio de conocimiento válido pasa a ser la experiencia comprobada o verificada a través de los sentidos, denostando así cualquier concepto universal y absoluto no fundamentado. Este pensamiento se trasladaría a la literatura, siendo determinante para la aparición de un nuevo tipo de novela, la realista, basada en la búsqueda de la completa verosimilitud de todos sus elementos.

Si tenemos en cuenta su acepción moderna, es decir, la del siglo XIX, el Realismo supone una concepción del arte y la literatura como herramientas puestas al servicio de la representación (no reproducción) de la realidad circundante, incluyendo esta, de forma

⁸ 'Sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción *a priori* y todo concepto universal y absoluto' (DRAE, 2014)

intrínseca, al hombre y la sociedad en que este se inserta. Así, los novelistas realistas rechazan la imaginación como agente activo en el proceso de construcción literaria, pero aún así, “pintan los ensueños y las fantasías de sus personajes, porque la imaginación y los sueños son una realidad” (Lissorgues, 1995: 5)

En este estudio de la realidad toma especial relevancia la sociología, en tanto que la realidad y los individuos que se adscriben a ella están condicionados por las coordenadas socio-históricas en las que se mueven, constituyendo el estudio de las mismas la herramienta clave para la configuración del universo literario realista. Son muchos teóricos los que han defendido la necesaria relación entre obra y contexto social-histórico: Dithley se acoge a la relación obra-mundo afirmando que “la técnica del poeta es sólo la expresión de una época siempre circunscrita”; René Wellek, por su parte, reconoce que “el arte no puede dejar de relacionarse con la realidad, a pesar de lo mucho que reduzcamos su significado o hagamos énfasis en el poder transformador o creador del artista”; Lukácks también es concluyente al respecto: “Todo gran arte [...], desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad. Esta es la señal infalible de todas las épocas artísticas, aun si los medios de expresión son evidentemente muy diferentes”. (Subero, 1974: 489-490).

Sin embargo, pese a esta pretensión de objetividad, hay que tener en cuenta que ninguna mirada a la realidad circundante y su posterior plasmación en la literatura es imparcial e inocente, ya que inevitablemente es pasada por el tamiz del sujeto, por lo que este “no hace otra cosa que estar de acuerdo consigo mismo, ya que trata de interpretar el tiempo en el que vive”; esta armonía conflictiva “no es otra cosa que saberse testigo del tiempo y simultáneamente testigo y ente de su propia vivencia” (Subero, 1974: 493-494).

Este aspecto se verá reflejado en los personajes, cuya construcción se basa en rasgos extraídos a partir de los individuos que conforman la sociedad a la que pertenece el autor; sin embargo, el juicio del mismo está, en mayor o menor medida, siempre presente. Si bien esto no implica que los personajes de la novela realista se correspondan siempre con estereotipos sociales, ya que en ocasiones el autor termina por crear personajes verosímiles, pero no reales.

Los personajes pueden ser románticos (Isidora Rufete en *La desheredada*, Ana Ozores en *La Regenta*, Emma Bovary, etc.), pero la representación de su romanticismo quiere ser meramente realista, aunque a menudo sea mucho más y, a veces, hasta cierto punto lírica, en la medida en que expresa aspiraciones y deseos,

reprimidos o no, del autor: es el caso, bien conocido, de Flaubert y también de Clarín [...] (Lissorgues, 1995: 6)

Este hecho se puede apreciar en el proceso de construcción de las protagonistas de *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón*. Tanto Rosa como María Ramona presentan una serie de rasgos que se podrían asociar con el prototipo de mujer de clase burguesa de finales del siglo XIX y principios del XX; aunque ello no implica que doña Emilia no imprimiese su visión del mundo en la descripción de las mismas, puesto que en todo momento, ya sea mediante la voz de Benicio Neira o Mauro Pareja, que actúan como narradores, hay un matiz reprobador con respecto al carácter y comportamiento de las mismas. Sin embargo, el caso de Feíta es distinto en tanto que se antojaría una tarea ardua encontrar en el contexto mencionado una muchacha con sus características. Feíta no es un personaje realista, sino verosímil, porque representa un modelo de mujer que en su época no existía en España, pero pudo hacerlo. Con ella Pardo Bazán quiso representar una suerte de heroína de corte idealista, aunque descrita de forma realista, que encarnara los rasgos con que la mujer de su contexto no contaba: valentía, independencia, libertad... Feíta supone la materialización de las aspiraciones y deseos reprimidos de doña Emilia.

A continuación, tomando como punto de partida los presupuestos positivistas, vamos a analizar de forma pormenorizada las peculiaridades que configuran el carácter de los personajes y que los hacen, bien aproximarse, bien distanciarse del prototipo de mujer burguesa del siglo XIX y principios del XX.

La fórmula que Pardo Bazán emplea para completar el proceso de caracterización de sus personajes es el resumen (*telling*), mediante el cual la narradora muestra, ya desde un inicio, cómo son sus personajes, acumulando una serie de pormenores físicos y psicológicos que le caracterizan y que permiten una identificación rápida, así como la justificación de la conducta del personaje en cuestión y de la relación que este entabla con otros personajes (Sánchez Alonso, 1998: 90). Tanto en *Doña Milagros* como en *Memorias de un solterón*, esta información viene dada a través de la figura de un narrador protagonista masculino, Benicio Neira y Mauro Pareja respectivamente, quienes describen a las hermanas Neira de forma bastante pareja y desde el ineludible punto de vista del hombre decimonónico. Aun así, las descripciones de los tres personajes solo se pueden considerar completas al final de la novela, cuando sus propias acciones, la relación que entablan con otros personajes y la

opinión que estos se forman a raíz de ello acaban de trazar la identidad del personaje en cuestión.

Así, el análisis que vamos a realizar, en consonancia con lo apuntado por Sánchez Alonso (1998: 98) y Bobes Naves (1986:40), se articulará en torno al estudio de los rasgos que integran su apariencia; los que expresan su comportamiento y los que definen su relación con otros agentes de la trama.

4.1 El ciclo de “Adán y Eva”

Doña Milagros y Memorias de un solterón conforman conjuntamente el denominado ciclo de “Adán y Eva”, ya que ambas comparten personajes y acaban complementándose, pues la lectura de la segunda permite al lector saber cuál es el destino de los personajes, así como profundizar en el carácter de los mismos mediante sus propias acciones y las descripciones aportadas por otros personajes; pero, además, por encima de todo, comparten un objetivo: estudiar la relación que se establece entre hombres y mujeres.

Doña Milagros recoge la historia de la familia Neira, contada por el propio Benicio Neira, quien relata en primera persona las penalidades que ha de sufrir al tener que sacar adelante a una familia conformada por doce retoños, entre los cuales once de ellos son mujeres, tras la muerte de su esposa, Ilduaria, quien constituía la autoridad en el gobierno del hogar. Acostumbrado a estar a la sombra de su autoritaria mujer, Benicio se tendrá que enfrentar a un desajuste económico y a la actitud de unas hijas rebeldes, la mayoría en edad casadera, a las que no infundía el menor atisbo de respeto. Serán estas las que de aquí en adelante lleven la voz cantante, ayudadas por su vecina, doña Milagros, de la cual Benicio acabará enamorándose.

La historia de la familia Neira se retoma en *Memorias de un solterón*, aunque, en este caso, el narrador no será Benicio Neira, sino su amigo Mauro Pareja, conocido por ser el solterón más codiciado de Marinada. Este nos aporta una visión externa de los componentes de la familia Neira, tanto de Benicio como de sus hijas, focalizando la atención en tres de ellas: Rosa, Argos Divina y Feíta. La concepción que de estas tiene Pareja diferirá en gran

medida de la que pueda tener el propio Neira; hecho que, como apunta Hemingway (1985), se antoja necesario, dada la disparidad que se presenta entre ambos:

[...] Benicio is weak-willed, whereas Mauro is a man of strong resolution; Benicio is steeped in traditionalist ideas and attitudes, Mauro is *au fait* with the most modern tastes and ideas; Benicio had married as son as he possibly could, Mauro intends to avoid marriage altogether. Consequently, the impression we receive of Benicio's family is not quite the same as that in *Doña Milagros* (1985:133)

Así, asistiremos a la evolución de cada una de ellas; evolución que se da de forma paralela a la que experimenta el personaje de Mauro Pareja, que si bien al principio de la obra se mostraba reacio al matrimonio, acabará aferrándose a él como forma de establecer lazos con Feíta. Esta, pese a tener como objetivo la emancipación y la libertad, tendrá que renunciar a ella por salvar a una familia arruinada y deshonrada por el comportamiento de sus hermanas, Rosa y Argos, capaces de todo con tal de conseguir sus objetivos.

El motivo que explica que *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón* conformen el denominado ciclo de "Adán y Eva" se debe a que en ambas "el amor y la atracción sexual van a jugar un papel muy importante, pues la tesis de la autora es que el estímulo de la conducta humana está representado por estas relaciones hombre-mujer" (Cook, 1976:116). Este hecho ya se puede constatar en *Doña Milagros*, pues en la misma se muestra la importancia de conseguir un marido que se presenta ante las Evas, o sea, las mujeres, dada la educación recibida; tarea que se antojará ardua, como observamos a través del ejemplo de las hijas de Neira, cuya belleza (en el caso de algunas), parece no ser suficiente para conseguir un buen partido. Por su parte, en *Memorias de un solterón* el foco sigue recayendo sobre la relación entre Adanes y Evas, sin embargo, en ella doña Emilia ofrece caminos alternativos para la relación entre ambos sexos: la primera alternativa vendría representada por la rebelde Feíta, quien descarta el matrimonio como opción y demuestra que la relación amistosa entre hombres y mujeres es posible, sin que, necesariamente, exista un interés amoroso de por medio. Si bien cabe decir que esta acabará casándose con Mauro Pareja, aunque por razones ajenas a su persona. La otra alternativa al tipo de relación convencional entre hombres y mujeres vendría dada a través de los personajes de Argos y Rosa, las cuales, dejando de lado su honor y consecuentemente manchando el de su familia, deciden mantener relaciones ilícitas para acceder a la realización de sus deseos: vivir inmersa en un mundo de lujos, en el caso de Rosa, y experimentar un romance folletinesco, en el caso de Argos.

4.2 María Rosa

Rosa Neira es el tercer vástago del matrimonio Neira, aunque ya, en *Memorias de un solterón*, con la marcha de Tula y Clara, pasa a ser la mayor de sus hermanas en edad casadera. El rasgo más destacable de Rosa Neira es, sin duda, su belleza. Su propio nombre actúa como indicio de ello, pues en ningún caso es elegido al azar. Atendiendo a la ciencia de la onomástica, el nombre de Rosa, de origen latino, significa “mujer igual de bella que un rosal”; con ello se hace referencia a la belleza más pura de esta flor que, por un lado emana un aroma cercano y agradable y, por otro, cuenta con un tallo lleno de espinas. Esta dualidad, a priori deductiva, será reafirmada a medida que vaya avanzando el relato, en tanto que Rosa presenta ambas propiedades: físicamente es increíblemente bella, pero cuenta con un carácter espinoso. Benicio Neira en *Doña Milagros*, insistiendo en la comparación con la flor, hace referencia a la apariencia de esta describiéndola como “una muchacha notable, fresca como las flores –por lo cual la llamamos *Rosa* a secas-. [...] tenía en su abono el esplendor de la tez, la perfección y la irreprochable plástica de su cuerpo” (Pardo Bazán, 1999a:595). Mauro Pareja en *Memorias de un solterón* también hace hincapié en la belleza de Rosa, tal vez porque era la única cualidad que le atribuía a la hija de Benicio Neira:

Hay que decir que Rosa era una belleza soberana [...] podía arrostrar la comparación con las más celebradas hermosuras. No tenía tipo marcado: ni era rubia, ni pelinegra, sino de abundoso pelo castaño con reflejos dorados, y garzos ojos que se oscurecían o irradiaban espléndidamente según la cantidad de luz que recogían: su magnífica tez tampoco podía clasificarse entre blancas ni entre las morenas, pues en ella se combinaban varios tonos finos y ricos, mezcla suave y maravillosa de sonrosados, de carmines, de nácares y de ágatas lustrosas y tersas. (Pardo Bazán, 1999b:815)

Esta descripción que Pareja hace del aspecto físico de Rosa se antoja fundamental, pues mediante la misma está realizando un símil entre la hermosa muchacha y las muñecas de cera, por poseer estas una belleza incontestable, pero, a su vez, hierática y totalmente inexpresiva: “Si hubiese que poner algún defecto a Rosa [...] sería que su rostro tan lindo, tan bien coloreado y modelado por naturaleza, expresaba poco, era un rostro vacío [...] se parecía a las perfectas muñecas de cera que se ven en los escaparates de las peluquerías”

(Pardo Bazán, 1999b: 816) . Asimismo, destaca la manera en que Pardo Bazán establece una conexión entre el rasgo más admirable de Rosa, su belleza, equiparable a la de las muñecas de cera, y su faceta más espinosa: su personalidad “fría y hierática” (Sánchez Díez-Aldagalán, 2014:16); cualidad que, con los actos de la misma, se va perfilando a medida que va avanzando el relato.

Pero si hay un rasgo determinante en la personalidad de Rosa, es, sin duda, su amor por los trapos; amor que Mauro Pareja llega a calificar de enfermedad:

Era Rosa una de esas mujeres fatales y vitandas, de quienes se dijo con expresiva frase que son como el toro, que acuden más al trapo que al hombre. [...] Rosa era un caso de estos, caso de estudio, invasión total de la enfermedad traperera. Altísima fiebre la abrasaba al ponerse en contacto con cintas y moños. Su vida no tenía más clave ni más norma que el tocado y el vestido. (Pardo Bazán, 1999b:815)

Pardo Bazán conecta su obsesión por la moda con su aspecto físico, el de una muñeca de cera, bella, pero hueca por dentro: “Se diría que lo vano y fútil de las preocupaciones de tocador, únicas que en el cerebro se aposentaban, imprimía huella en la faz”. (Pardo Bazán, 1999b:816). Esta obsesión lleva a Rosa a gastar dinero, que por poco que fuese, hacía mella en la pobre economía de su hogar, motivando que su padre tuviese que hipotecar los pocos bienes que le quedaban. Dada su precariedad económica, la joven se ve necesariamente forzada a desarrollar una sorprendente capacidad imaginativa que, tomando como referencia los últimos modelos de la aristocracia, le permitía transformar sus vestidos de forma que cada día pareciese que estrenaba atuendo, intentando aparentar así una posición económica de la que no gozaba; características que, como señala Ayala Aracil (2005:227), remiten directamente al personaje de Rosalía, de *Tormento* (1884). Rosa pues, encarna a la perfección uno de los rasgos que doña Emilia recogía como idiosincrásico de la mujer burguesa decimonónica en su artículo “La mujer española”⁹: el intento de aparentar tener algo que no se tenía, o sea, dinero y elegancia; cualidades que, sin embargo, sí poseían, desde su punto de vista, las mujeres de la aristocracia, a las que las mujeres burguesas intentaban copiar, bien mediante la reproducción de su vestimenta bien mediante la imitación de su comportamiento. Para tal consecución, la burguesa dedicaba gran parte de su tiempo al estudio minucioso de las revistas de salones y los ecos de sociedad, aunque su esfuerzo era vano, porque en ningún caso conseguían el resultado esperado. Así, el propio

⁹ L. Schiavo (ed.), *op. cit.*, págs. 56-57.

Mauro Pareja afirma que, a pesar de su afán, Rosa iba vestida “para alguien entendido y exigente en achaques de gusto, tan mal, que era un dolor”. (Pardo Bazán, 1999b: 817). No obstante, los ardides de Rosa para aparentar “lujo” y “boato” alcanzaban a deslumbrar a los habitantes marinedinos. Lo cierto es que la ciudad se escandalizaba por el supuesto derroche que atribuían a la joven, alimentando así una imagen ficticia de lujo y sofisticación; sin embargo, no engañaba a Mauro Pareja, quien comprendía que ese lujo del que hacía gala Rosa era, en realidad, penuria y “que con aquellos cuatro pingos, en Madrid, Rosa no pasaría de ser una de las bellas cursis en quienes nadie repara, y que desfilan por la ancha y soleada acerca de la calle Alcalá [...] oyendo piropos, a caza de un marido *serio* que las saque de las penas”. (1999b:87).

En lo que concierne al plano educativo, sabemos, gracias a las alusiones de su padre en *Doña Milagros*, que Rosa tuvo una educación acorde a su posición social de burguesa. Sus lecturas predilectas eran las crónicas de sociedad y los ecos de salón, hecho que estremecía a su padre, porque como este mismo afirma, aquello no era sino un mundo ideal que no estaba a su alcance. Sabemos, además, por numerosas referencias, que Rosa era ducha en la costura, habilidad que ponía al servicio de disfrazar sus vestidos con el fin de que pareciesen nuevos. Vemos, por tanto, que la educación recibida por esta se fundamenta en lo que doña Emilia llamaba “educación de cascarilla”, caracterizada por ser poco práctica y estar dedicada a fomentar un modelo específico de mujer superficial e intelectualmente pobre. Además, ya desde la cuna, tanto a ella como a sus hermanas se las había adoctrinado acerca de que su destino dependía de un varón, ya fuese un marido o un hermano; así como de que el matrimonio era la única carrera de una mujer. De ahí la angustia de Benicio Neira ante su, cada vez más cercana, proximidad a la muerte:

No crea usted que lamento principalmente mis propios disgustos. Conozco que el eje de mis sentimientos está fuera de mí: yo *siento* y *sufro* por ellas, por el porvenir que las aguarda si no encuentran marido, por la estrechez que han de padecer cuando yo falte... ¡o quién sabe si antes!(Pardo Bazán, 1999b: 812)

La congoja de este era aún más grande teniendo en cuenta que el varón de la familia, Froilancito, en el que había invertido parte de su dinero, haciendo pasar a su familia una serie de privaciones para que este estudiara, se habían desvanecido, ya que era totalmente nulo para la actividad intelectual. Así pues, se evaporaba la única esperanza del hombre

burgués, ya que, como describía doña Emilia en “La mujer española”¹⁰, si se invertía en la educación de los hijos, era porque se consideraba que, ante la falta de marido, el varón de la familia podría amparar a sus hermanas. Asimismo, se advierte en las Neira ese rechazo a desempeñar cualquier tipo de labor, ya que, como advertía Pardo Bazán, el hecho de trabajar suponía para la burguesa una bajeza, puesto que en caso de hacerlo dejaría de ser una señorita *ipso facto*. Cualquier tarea que no estuviese relacionada con el cuidado personal o labores como la costura (siendo esta siempre una mera afición), eran consideradas una degradación, como describía doña Emilia en “La mujer española” (1976:49).

No deja de resultar paradójico el hecho de que se educase desde la cuna a la mujer burguesa para ser buena esposa, como bien se puede apreciar mediante el ejemplo de Rosa y sus hermanas, y, sin embargo esta no supiese desarrollar ninguna tarea relacionada con el hogar. Este hecho se percibe en las Neira cuando, con la llegada de las gemelas y la consecuente muerte de su madre, han de asumir la tarea de criar a las niñas. No tiene desperdicio la descripción que Benicio Neira hace de la falta de soltura de sus hijas a la hora de bañar y vestir a las criaturas, que encuentra su contrapunto en Feíta, pues esta, ante todo pronóstico, parecía estar dotada de una gran habilidad para la crianza de las mismas.

Como hemos referido al inicio del análisis, a la actuación de los personajes subyace un claro esquema de causa-consecuencia. Los rasgos, tanto físicos como psicológicos, que nos aporta el narrador actúan como móvil para la justificación de la conducta de los personajes en cuestión y de las relaciones que estos establecen con otros personajes. Rosa es descrita por Mauro Pareja como una mujer poseedora de una inmensa bella; belleza inexpresiva y hierática, en la que se plasmaba su carácter frívolo y desprovisto de intelecto. Teniendo en cuenta estas características, el lector se puede explicar mejor su conducta. A medida que va evolucionando el relato, se va tomando conciencia de que Rosa es un ser egoísta y sin sentimientos, que no se conmueve ante nada: ni si quiera ante la muerte de su madre, según explica Benicio Neira en *Doña Milagros*: “tampoco en Rosa -pagado el tributo de las lágrimas que las mujeres no regatean en casos mucho menos lastimosos- duró la pena [...] y no tardaron en volver a sus mejillas los sonrosados colores y a sus ojos el radiante brillo” (1999a:635); asimismo, tampoco lo hará ante la trágica situación económica de su familia, que lleva a su padre a experimentar notables problemas de salud, y a la que

¹⁰ L. Schiavo (ed.), *op. cit.*, pág. 49.

ella contribuye comprando vestidos y tocados en *La Ciudad de Londres*, al pago de los cuales no puede ni podría hacer frente de ninguna manera. Pero Rosa no siente lástima por nadie, puesto que su único amor verdadero son los pingos. Este amor inconmensurable por lo material es el factor determinante para que esta sacrifique su honor y su dignidad y la de su familia, perdiendo, por tanto, la oportunidad de conseguir marido algún día, en pos de tener acceso a los mejores vestidos y ser así la envidia de las mujeres de Marineda. No es casualidad que la única ocasión en que vemos cierto amago de expresión de sentimientos en Rosa sea el momento en que cae en la cuenta de que, no solo tiene que afrontar una deuda de miles de reales, sino de que, con la inminente boda de Baltasar Sobrado con Amparo, *La Tribuna*¹¹, habría perdido para siempre su única oportunidad de tener acceso al lujo:

Nada se dijeron en el primer instante el padre y la hija, y por fin ella se le echó en brazos, sollozando tan alto, exhalando tales gritos, que por instinto de precaución, Neira corrió a la puerta y pasó el cerrojo. [...] No se trataba de lo que su padre creía. ¡Ojalá! ¡Si al menos aquel dolor fuese la inocente aflicción de la doncella que soñó en castas nupcias! [...] allí estaba lo inminente, lo fatal...la cuenta de las galas y trapos que ella nunca pensó pagar, la cuenta que debía abonar Sobrado, y que recaía [...] sobre la faz del padre confiado y débil. (Pardo Bazán, 1999b: 945)

Benicio Neira, visto el comportamiento de su hija, capaz de todo, de tachar el buen nombre de su familia e, incluso de hundirlos en la miseria, cae en la cuenta de su falta de sentimientos y empatía: “[...] ¿qué te importa darnos la muerte y sepultarnos en basura? Como tengas tus trapos... ¡trapos malditos, cochinos trapos, que ponen a un hombre de bien en el caso en que yo me encuentre!”. (1999b: 947). Este hecho también será percibido por Feíta que califica a Rosa de “muñeca sin alma y sin decoro”: “[...] Estaba destinada a este desenlace si no encontraba inmediatamente un marido muy rico. Y si encontraba ese marido, estaba predestinado a arruinarle y cubrirle de vergüenza. Por un retazo de terciopelo vende Rosa la hostia consagrada” (1999b: 913)

Su relación con los hombres también vendrá justificada por esta descripción inicial y determinada por su visión material de la vida, ya que, tal como señala Sánchez Díez-Aldagalán (2014:16), en ningún momento, a lo largo de la narración, se percibe en esta un

¹¹ Recordemos que doña Emilia retoma en *Memorias de solterón* la trama de *La Tribuna* (1882), mediante la inclusión de sus personajes protagonistas: Amparo y Baltasar Sobrado, ya que como apunta C. Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad, 1998, pág. 134., Emilia Pardo Bazán no fue ajena “a las posibilidades que de tales concurrencias se derivan y las cultivará en su *ciclo marinedino* que se abre con *La Tribuna* (1882) y llega a *Memorias de un solterón* (1896) tras *La piedra angular* (1891)”.

deseo irrefrenable por encontrar un marido que la pudiese sacar de las penurias económicas, como sí sucede, por ejemplo, en Tula, la hija mayor de los Neira: “Tula, que bajo su capa de soberbia y desdén [...] encubría unas ganas rabiosas de encontrar marido, a cualquier precio y de cualquier clase o género que fuese” (1999b: 814). En Rosa, la visión materialista y el amor por el lujo se imponen ante todo y la empujan a ser la amante de Sobrado, ya que concibe la figura de este como un instrumento para acceder al lujo y mantener un nivel de vida que desea llevar y no tiene. Recordemos que Baltasar Sobrado pasa de ser “un joven oficial de clase acomodada que seduce, bajo promesa de matrimonio, a Amparo, una joven cigarrera”, el fruto de tal amor ilícito será el compañero Sobrado, personaje que aparece en *Memorias de un solterón* “como un joven tipógrafo de ideas socialistas que amenaza con convertirse, desde la perspectiva de D. Benicio, en el gran obstáculo que impida la ansiada boda de su hija Rosa con el hoy militar retirado, vividor sibarita y ávido negociante D. Baltasar Sobrado” (Ayala Aracil, 2004:34).

Así, se observa que Rosa no tiene ningún reparo en trasgredir la norma moral más sagrada en la sociedad decimonónica: la conservación del honor, y en aceptar las consecuencias que la violabilidad de la misma acarrea, o sea, la condena al ostracismo social y la consecuente imposibilidad de conseguir marido al ser considerada una mujer indecente.

Pero esta conducta tendrá sus consecuencias, ya que con la muerte de su padre, y vista la mala economía familiar, Feíta asume las riendas de la casa y, ante la situación de Rosa, dada la imposibilidad de conseguir marido por verse dañada su mácula, determina que trabajar como costurera era la única situación honrada que le permitían sus circunstancias. Con ello se materializan los peores presagios de Benicio Neira; ese había sido el inevitable destino contra el cual había luchado toda su vida: el que sus hijas dejaran de ser señoritas y pasaran a trabajar, ingresando, consecuentemente, en las filas del pueblo.

Así pues, pese a que Rosa pueda responder a la imagen prototípica de la mujer burguesa del siglo XIX, en tanto que ha sido educada acorde a su posición social, con preceptos tales como la necesaria subyugación al hombre, ya sea un marido o un hermano, cuya figura constituye el único medio de supervivencia social; el rechazo absoluto a trabajar para mantener su rótulo de *señorita*; o la incesante obsesión por intentar imitar los modales y los atuendos de la aristocracia, subvierte el orden social, en tanto que impone sus deseos a los valores sociales y morales de la época: es capaz de manchar su propio nombre y el de su

familia, arriesgándose así a sufrir el ostracismo social, a cambio de convertirse en la amante de un viejo usurero, con tal de obtener el lujo con el que tanto soñaba, y que al fin y al cabo era la única razón por y para la que vivía. En el caso de esta asistiríamos a lo que Hemingway denomina, siguiendo la teoría de Bouget, “la dualité de notre être” (1985:133), que, aunque sea aplicada a la problemática que se presenta ante el personaje de Mauro Pareja, que comentaremos más adelante, se puede extrapolar igualmente a la situación de Rosa. Esta dualidad vendría dada por la pugna entre su parte racional e irracional: la parte racional de la joven la impulsaría a actuar conforme a las reglas de la sociedad, sin embargo, su parte irracional la empujaría a mantener relaciones ilícitas con Sobrado con el fin de conseguir lo que más anhelaba, el lujo, contraviniendo así las normas morales establecidas por la sociedad de la época.

4.3 María Ramona, *Argos divina*.

María Ramona era la cuarta hija de Benicio Neira y se puede decir que competía por el título de “la más bella” con su hermana mayor. Al igual que en el caso de Rosa, el hecho de que María Ramona sea conocida con el sobrenombre de *Argos divina* no es una mera coincidencia, puesto que tal denominación actúa como indicador de la apariencia de la misma. La razón de por qué María Ramona es llamada así es aducida por su padre, Benicio Neira, en *Doña Milagros*:

Siendo niña aún, el Penitenciario de Lugo, admirado de su cara pálida y perfecta como la de una imagen, y de sus ojazos guarnecidos con una rejilla de pestañas que parecían plumas de cuervo, la llamó *Argos divina*, nombre que un librote del siglo pasado da a la Virgen del Camarín de la Catedral, más conocida por *Nuestra señora de los ojos grandes*. (Pardo Bazán, 1999a: 596)

Si bien su principal baza es la belleza, como sucedía en el caso de su hermana Rosa, en todo momento se intenta recalcar la diferencia existente entre ambas, resaltando la viveza característica del rostro de María Ramona como contrapunto a la inexpresividad de la perfecta belleza de Rosa: “Rosa tenía en su abono el esplendor de la tez, la perfección irreprochable [...] pero la belleza de María Ramona llegó a ostentar un carácter tan expresivo y tan dramático, que era imposible mirarla con indiferencia” (1999a:596).

Asimismo, como sucedía con Rosa, el aspecto físico de Argos actuará a modo de indicador de la personalidad de su poseedora, de carácter sensible, vehemente y con tendencia a la dramatización, puesto que los cambios físicos experimentados por la misma no son sino el reflejo de los arrebatados procesos emocionales que experimenta en su interior. Ejemplo de ello será el cambio de apariencia que sufre la joven ante la muerte de su madre: “Argos era una perfecta y hermosísima imagen del extravío mental [...] sus inmensos ojazos negros miraban con persistencia a un punto del espacio, y el mirar destellaba sombrío fuego, como si lo que veía Argos fuese alguna aparición horrenda”(1999a:638); la alteración de su aspecto físico durante su etapa dedicada a la mística, que, en realidad, tal y como apunta Cook (1976:121), tenía su origen en el amor no correspondido que esta profesaba hacia el padre Incienso: “nunca la vimos más desaliñada, más olvidada de que era mujer, y mujer joven y hermosa. El abandono de su traje sólo podía compararse al de su peinado” (1999a: 677). Cook equipara su comportamiento al de Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta* de Clarín, puesto que esta es una “mujer sensual que también escapa a un falso misticismo y que se encuentra así mismo afectada por ataques nerviosos” (1976:123). No obstante, asistimos a la restitución de su vigorosidad característica, tras haberse sometido a la sangría ordenada por el facultativo y haber olvidado su pasión desenfrenada por el padre Incienso, como recoge Benicio Neira en *Doña Milagros*: “Argos se restablecía físicamente también, y [...] renacía en ella la natural afición de las muchachas a acicalarse y componerse. Empezó a mostrar vivo deseo de sustituir con ropa más propia de su edad y estado el informe y feo sayo del hábito de Carmen”. (1999a:755) Posteriormente, Mauro Pareja en *Memorias de un solterón*, también recogerá su recuperación física y espiritual: “Acabáronse los rezos y las mortificaciones; desapareció el hábito de jerga [...] el cabello, antes descuidado y desgredado, apareció peinado con gusto y arte, y el rostro cambió, adquiriendo una expresión definible” (1999b:821).

Esta variabilidad del aspecto físico de la joven, como hemos dicho, no es más que la plasmación del carácter de esta, descrita como una muchacha que “propendía a exaltarse y a tomar las cosas de un modo arrebatado y vehemente” (1999a: 636); carácter que denota una extrema sensibilidad ante los acontecimientos que suceden a su alrededor, y que, por tanto, la hace erigirse, de nuevo, como el contrapunto de Rosa, dada la insensibilidad y la falta de empatía que caracterizaban a esta.

Otra de las cualidades más destacables de Argos es su gran talento para la música, del que saca partido, sobre todo, durante su época como devota exaltada ya que, en la

novena, se dedicaba a cantar junto a otras marinedinas los *Gozos*. Esta cualidad se muestra más bien como un don, pues como sostiene Benicio Neira, era sorprendente el resultado obtenido por su hija, teniendo en cuenta las escasas clases que había recibido. En este menester, como en todos los aspectos de su vida, Argos plasma su carácter vehemente y apasionado: “al entonar los primeros compases del *Ave María* de Gunod, vibraban en su acento toda la pasión y toda la arrebatada sensibilidad de su carácter: era una voz profunda, timbrada, sonora, pastosa, que llegaba al corazón” (1999a:669). Si bien el ejercicio de la música era en ese momento para Argos una simple afición, en modo subyugada al amor por la mística, una vez superado su delirio espiritual, y de la mano de León Cabello, su profesor de música, concibe el ejercicio de dicho arte con especial devoción: “tal gusto le tomó al aprendizaje, que no se apartaba del piano en todo el día. Todo era revolver sonatas, elegir *caprichos* y rebuscar melodías” (1999b:825). Cabello es presentado como “una gloria provinciana, una celebridad musical caída en desgracia y condenada a buscarse la vida dando clases de música a unos abúlicos alumnos” y como “el objeto de adoración de la exaltada Argos” (Ayala Aracil, 2004:33).

Su otra gran afición pasa a ser el culto religioso; afición surgida, a priori, tras la muerte de su madre y cuya práctica, como todo en Argos, acaba constituyendo un ejemplo de desmesura: “su devoción tenía un carácter de vehemencia que rayaba en insano frenesí. Si puede la devoción calificarse de manía, maniática estaba Argos”. (1999b:667). Tanto era así que la joven cambió radicalmente su rutina adaptándola a su nueva vida como devota, yendo a misa antes de que amaneciese; contribuyendo a la labor de la realización de un manto para un San José; dedicando las tardes a velar al Santísimo o a ensayar los *Gozos* para la novena; e, incluso, pasando la noche en vela leyendo o meditando. Esta incansable labor motiva que la joven sufra un profundo aislamiento social, y que, extrañamente, en lugar de encontrar en su nueva existencia “mansedumbre y paz, humildad, sumisión y agrado, frutos naturales del amor divino”, diríase más bien que contraía “una excitación malsana y alarmante”. (1999a:668).

Sin embargo, si examinamos su interés desmesurado, tanto en la música como en el culto religioso, podemos discernir que este va aumentando de forma exponencial, debido a que, durante el cultivo de ambas, Argos se encapricha de dos hombres, cuyas vidas se consagran por completo a dichas actividades; demostrando así que, en realidad, su afición no se debe tanto al amor por la música y la religión, sino por los hombres, ya que es precisamente en el terreno amoroso donde el carácter apasionado y caprichoso de Argos se

manifiesta con más violencia. Es justamente esa avidez de novelaría la que motiva su mutabilidad de gustos, haciendo que pase repentinamente a obsesionarse por una actividad u otra, ya que en cierto modo, su obsesión no radica en la actividad en sí, sino en la persona a través de la que se materializa la misma, o sea, su director espiritual, el padre Incienso y León Cabello, su profesor de música. Este hecho, no pasará inadvertido ante los personajes y es percibido, como apunta Hemingway, por doña Milagros: “Milagros is the first to suggest to Benicio that Argos’s religious devotion is motivated by sexual frustration” (1985:115); por el doctor Moragas: “Moragas [...] points out that body and soul are clearly related, and advises that Argos be obliged to moderate her religious practices and occupy herself with domestic tasks” (1985:115); así como por la propia Feíta: “¿Fervor, papá? Pues a mí se me figura que en lo del canto tiene su vanidad correspondiente Arguitos. Sabe que van a San Agustín muchos tontos, y cuando hay tontos es cuando florea y se despepita”. (1999a:670)

En cuanto a la educación recibida por Argos, al igual que en el caso de Rosa, se correspondía con el modelo habitual de enseñanza de la mujer burguesa de la época. Sabemos, por las alusiones de Benicio Neira, que la joven había recibido clases de música y costura. Su bagaje lector se reducía a libros dedicados a la mística, como la *Filotea*, los escritos de Santa Teresa o los del Padre Faber, que fueron su mayor distracción durante su época de efervescencia devota y puede que en este compendio se incluyese también alguna novela de folletín que contribuyese a alimentar su, ya de por sí, espíritu romántico y novelesco, no dejando, sin embargo, que estas actividades pasaran de ser simples aficiones, ya que su alarmante fervor hace pensar a su padre en que su hija lleva camino de convertirse en monja, a lo que este se opone tajantemente:

¡Monja! Buen católico soy, a Dios gracias, y venero el claustro; pero nunca se me había ocurrido separarme de una hija para no verla más [...] sólo de pensarlo se me encogía el corazón. Si calculaba desprenderme de una hija, era para dar su mano a un hombre que la amase [...] y mil veces fantaseaba yo cómo sería la casita de mis hijas casadas, qué muebles tendrían y qué butaca grande me reservarían a mí [...] (1999a: 672)

Benicio Neira, como buen burgués, en ningún momento se plantea que sus hijas encuentren una salida laboral más allá de lo que supone el matrimonio. Es por ello por lo que, de acuerdo al canon burgués, erige la figura masculina como un referente en la educación de sus hijas y el matrimonio como objetivo vital principal de estas: el varón pasaba a ser primordial para garantizar el sustento de la mujer, razón suficiente por la cual se

moldease a esta de acuerdo a los gustos masculinos, pues agradar era un requisito primordial para conseguir un matrimonio provechoso: “[...] tal vez el síntoma más claro del restablecimiento moral de mi hija, era la reaparición del instinto de agradar, que casi todos los seres animados sienten en período de los amores, y que en la mujer ha sido desarrollado y reforzado desde la cuna”. (1999a: 756).

A la actuación de Argos, al igual que a la del resto de los personajes, subyace un claro esquema de causa-consecuencia. Los rasgos, tanto físicos como psicológicos que nos aporta el narrador, actúan como móvil para la justificación de su conducta y de las relaciones que esta entabla con otros personajes. Así, Argos se comporta de acuerdo a lo que cabría esperar de ella tras su caracterización inicial, que permite comprender el porqué del proceder de la misma. Esta es descrita como una belleza asombrosa y expresiva; belleza que no era sino el reflejo de su extrema sensibilidad y su carácter vehemente y caprichoso. A medida que avanza el relato es posible para el lector tomar conciencia de ello, en tanto que la misma reacciona de forma desmedida ante los acontecimientos que le van sucediendo. Ejemplo de ello es el comportamiento que presenta ante la muerte de su madre: “Vino el anunciado *sopitipando*, la convulsión con sus arrechuchos delirantes, sus contorsiones frenéticas, sus chillidos, sus ímpetus suicidas [...] Argos se dislocaba, se descoyuntaba, formando su cuerpo arco vibrador [...] entre cuatro personas no la podíamos sujetar [...]” (1999a: 639); o ante el rechazo que recibe por parte del padre Incienso, por el cual llega a contraer una enfermedad, que, como apunta Cook (1976: 115), el doctor Moragas atribuye a la congestión de la fantasía de Argos, que se debe a la perturbación de esta en el terreno amoroso: “No es el dedo de Jesús el que abrió en la frente de Argos esa llaga. Es la circulación alterada por los fenómenos histéricos, y que, congestionando un punto cualquiera de la epidermis, lo hincha hasta que rompe la piel y sale la sangre por ahí” (1999a:707).

Su relación con los hombres, como ya veníamos anunciando, también se verá influida por ese carácter histérico y con tendencia a la novelería. Desde el inicio se aprecian en esta, no tanto unas ganas irrefrenables de encontrar marido, como se le había inculcado desde la cuna, como sí de vivir un idilio amoroso equiparable a los de una novela folletinesca. Su carácter caprichoso hace que, al no conseguir su primer objetivo, o sea, el padre Incienso, varíe su objeto de deseo, y este pase a ser León Cabello, del que acaba cansándose al poco tiempo, como vaticinaba Feíta, demostrando que aquello era un simple capricho más, dada la necesidad de Argos de experimentar algún entusiasmo: “Ése siempre

dije yo que no iba a ninguna parte. Es un manso corderillo de bala. Argos quiere leones; se muere por los audaces, por los insolentes, por los perdidos”. (1999b:874), características que no se le podían atribuir al bueno de León Cabello, pero sí al gobernador Mejía, la siguiente conquista de Argos. Este es descrito por el perspicaz Mauro Pareja como “un *juerguista*, pero con ribetes y collar de romanticismo: tipo bastante común en nuestra raza meridional, tan sobrada de idealismos malsanos como falta de sencillez y seriedad verdadera [...]” (1999b: 833) y que encontró en la hija de Benicio Neira su víctima perfecta, dado el carácter romántico y teatral de la misma. Ese entusiasmo motiva que la joven no tenga ningún reparo en trasgredir la norma moral más valiosa en la sociedad decimonónica: la pérdida del honor, conllevando esta su repudio y el ultraje de la fama y buen nombre de su familia. Si bien este hecho era una cuestión aceptada en la sociedad decimonónica, no deja de resultar sorprendente el doble rasero con que se trataba este aspecto que doña Emilia ya recogía en su artículo “La educación del hombre y la mujer: sus relaciones y diferencias”¹², puesto que, pese a la consideración de la violabilidad de tal precepto como una falta terrible, no se consideraba así en el caso del hombre:

[...] Virtud ciertamente hermosa y digna del ser humano; pero tan necesaria al individuo varón como al individuo hembra [...] Mal pudiera grabarse en bronce en el alma de la mujer un precepto moral que sin escrúpulo, y hasta con alarde, infringe su compañero, o, por mejor decir, su dueño [...] (Pardo Bazán, 1976:80-81)

Este hecho se puede comprobar a través del romance de María Ramona y el gobernador Mejía, ya que el que este hubiera mantenido relaciones con una joven fuera del matrimonio, no suponía sino una reivindicación de su condición de casanova; sin embargo, en el caso de la hija de Neira suponía una falta irreparable.

El grado de enamoramiento de María Ramona era tal que, antes del imprevisto fallecimiento de Mejía, planeaba escaparse con él a París, e incluso llevaba un retrato de este sobre el pecho. Es reseñable el hecho de que, pese a que el agravio de Rosa y Argos era el mismo, Feíta encontraba la falta de Argos más justificada por su carácter caprichoso.

Como hemos podido comprobar, pese a que Argos parezca responder al prototipo de mujer burguesa decimonónica, no lo es, puesto que aunque haya sido educada de acuerdo a unos valores sociales y morales determinados, es, ante todo, una joven romántica, sedienta por vivir, y con una marcada tendencia a la novelería, que hace que anteponga sus deseos a

¹² L. Schiavo (ed.), *op. cit.*, págs. 71-112.

cualquier convención social, arriesgándose así al ostracismo social y a manchar el buen nombre de su familia. Se da en ella, por tanto, la “dualité de notre être” que planteaba Hemingway (1985:144), siguiendo el modelo de Bourget. En este caso, la parte racional de la joven la instará a actuar de acuerdo a lo que se esperaba de una señorita de su condición; sin embargo, es la parte irracional de esta la que acabará imponiéndose y motivando la transgresión de las normas morales establecidas por la sociedad, para satisfacer sus deseos: vivir una aventura amorosa, aunque fuese de forma ilícita y deshonrosa.

Pero, como sucedía en el caso de Rosa, sus actos tendrán consecuencias, pues su falta moral le impide contraer matrimonio con un hombre de su entorno. Una vez Feíta asume las riendas de la casa tras la muerte de Benicio Neira, esta decide enviar a Argos a Barcelona para que siguiese estudiando canto y música, con el objetivo de que algún día pudiera consagrar su talento al teatro; a pesar de que ello supusiese la pérdida de su estatus de señorita, ingresando, consecuentemente, en las filas del pueblo.

4.4 Feíta

Fe, más conocida como Feíta, es el séptimo retoño del matrimonio Neira. Tal apelativo no está exento de connotaciones injuriosas si tenemos en cuenta su aspecto físico, totalmente desaliñado y carente de cualquier atisbo de atractivo y que constituía, por ello, el objeto de burla de sus hermanas. Estas respetaban las normas que dictaba la sociedad y daban especial importancia a la apariencia, pues esta era un elemento fundamental para conseguir crear expectación entre el sector masculino. De igual forma, su padre, Benicio Neira, tampoco concibe con demasiado agrado el hecho de que su hija ignorara totalmente los asuntos de tocador, que percibía como algo necesariamente ligado al sexo femenino. Así, advierte en ella cierta tendencia al *marimachismo* y tilda su aspecto de “hombruno”:

Se había cortado el pelo no sé de qué empecatada manera, y en su frente se alzaban aborascados unos mechoncillos indómitos, mal sujetos atrás por un cordón deshilachado y viejo; vestía un largo delantal [...] que ocultaba sus formas y no descubría ninguna turgencia femenil; además, en una mejilla ostentaba un churrete de tinta, formidable. (1999b:734)

Por su parte, Mauro Pareja también tiene una opinión similar con respecto a la hija de Neira, pero a diferencia de la observación de este, pasada inequívocamente por el tamiz de su condición de padre, la opinión de Pareja no estará desprovista de cierto tono malicioso y socarrón, advirtiendo la falta de coquetería de la misma, hasta el punto de cosificarla: “Siempre anda metida en un talego o amarrada como un saco de garbanzos. Sus hermanas no la hacen caso, y ella no se cuida de sí propia, ni creo que recuerde que hay espejos en el mundo” (1999b: 827)

El aspecto físico no es sino una manifestación palpable del carácter de esta; carácter marcado por una fuerte tendencia a la rebeldía en todos los aspectos, que recuerda en gran parte al de su creadora, doña Emilia, pues “dentro de sí lleva la simiente de la rebeldía: no puede aceptar muchos de los postulados de su sociedad porque no obedecen a ninguna lógica, porque los ve hipócritas y sin valor” (Cook, 1976:123). Lo mismo sucederá en el caso de Feíta, pues mientras Rosa o Argos podrían asociarse con el prototipo de mujer decimonónica, Feíta es un ser excepcional, reflejo de la visión especial del mundo que tenía su creadora. Esta, al contrario que sus hermanas, no sentía ningún interés por emperifollarse, por el simple hecho de que lo concebía como una banalidad, y sobre todo, porque no existía en ella el menor atisbo de interés de conseguir marido, pues recordemos que el objetivo de dedicar tanto tiempo al cultivo del aspecto era para agradar al varón. Con este comportamiento la joven desafía por completo los parámetros establecidos en relación a la mujer burguesa, cuyo esfuerzo por lucir y agradar era más que sabido. Así pues, Feíta no concibe que la mujer deba emperejilarse para agradar al hombre, sino para agradarse a sí misma: “¿Qué obligación tenemos de recrearles a ustedes la vista? ¿Somos odaliscas, somos muebles decorativos, somos claveles en tiesto?” (1999b:874).

Pese a ello, se observa una evolución en la apariencia de Feíta a lo largo de la obra, como advierte sorprendido Mauro Pareja: “Aquella ojeada [...] descubrió en Feíta cierta variación, no indigna de referirse. [...] De parecer un monaguillo o un paje, había pasado Feíta a parecer una joven, más o menos linda, pero con toda la gentileza y lozanía misteriosa de la mujer en su doncellez tierna [...]” (1999b:867). La protagonista concibe este proceso como una de las consecuencias de la libertad recientemente adquirida, pues “su extravagante aspecto anterior fue expresión de la rebeldía interior que contenía su alma reprimida y frustrada” (Cook, 1976:142). Recordemos que al contrario de lo que cabría esperar de una joven de su clase, el mayor objetivo de Feíta no es lucir para encontrar marido, sino la

emancipación; hecho que explicaría su tendencia a la intelectualidad y su afán por estudiar una carrera, con el objetivo de conseguir un empleo y obtener el sustento por sí misma sin depender de ningún hombre. Cabe decir, sin embargo, que en la sociedad decimonónica esta práctica era considerada cuanto menos censurable, por ser insólita en una mujer. Recordemos que, como afirmaba doña Emilia, la educación era vista para el varón como “honra y gloria” y para la mujer como “deshonor y casi monstruosidad” (Pardo Bazán, 1976:74). Así lo confirman las palabras de Benicio Neira:

Feíta..., con dolor lo declaro...es un monstruo, un fenómeno aflictivo y ridículo, y si Dios no lo remedia... Ha hecho cuanto sabe para salir de su esfera y del lugar que Dios le ha señalado; como si fuese un hombre, ha leído los libros más perniciosos; ha desgarrado velos que conviene a toda señorita respetar, y por efecto de sus disparatadas lecturas y de sus atrevidos estudios, piensa, habla y quiere proceder como procedería una mujer emancipada [...] (1999b:838)

Opinión que comparte Pareja: “[...] si fuese hija o hermana mía: ¡qué pronto la convierto y la curo de esa chifladura inverosímil [...]! Pero no soy yo el llamado a civilizar a esta salvaje sabia [...]” (1999b:827)

Tal y como apunta Cook, (1976:123), Pese a ese carácter rebelde y autónomo, se dilucidan en Feíta nociones de equilibrio y seriedad. Tanto es así que Benicio Neira, ante la muerte de su mujer, decide delegar en ella el control de los asuntos económicos del hogar; control que más tarde, con la muerte del mismo, pasará a ser total, pues al ser consciente de la inminente debacle familiar, decide sacrificarse y asumir el papel de cabeza de familia junto a Mauro Pareja: “Oye Feíta, [...] se me ha ocurrido que acaso poseas tú más juicio que todas tus hermanas juntas; te pongo al frente de la administración de esta casa; me irás pidiendo lo que necesites, y cada noche ajustaremos al céntimo el gasto del día.” (1999a: 734)

Asimismo, se destaca en ella un carácter predictivo, “un instinto de adivinar lo que en realidad no podía saber” (1999a: 641). Recordemos que fue Feíta la primera en percibir las razones que subyacían a los comportamientos de sus hermanas: el mal humor de Tula no se debía sino a la desesperación por conseguir un marido y la repentina devoción mística de Argos tenía su origen en la atracción que esta sentía por el padre Incienso; patrones de comportamiento que pudo descifrar la perspicaz Feíta antes que nadie. Además, como apunta Cook (1976:124), se observaba en ella un inigualable pragmatismo, que le permitía “ponerse en lo justo, a observar lo real y a conocerlo todo y juzgarlo todo con un sentido

exacto, original y radical” (1999a:642); Feíta es, en todo momento, consciente del papel que asume la mujer en la estructura social de la época: “No hay mayor desgracia que reunirse tantas Marías como aquí nos hemos reunido. Si en vez de mujeres fuésemos hombres, saldríamos adelante [...] No entiendo qué será de nosotras porque realmente no servimos más que de estorbo” (1999a: 654). Asimismo, el personaje “se da cuenta de la triste situación económica de su familia: unas señoritas hidalgas, pero arruinadas, no son ninguna adquisición para un hombre de su clase” (1976: 123). En consecuencia, la joven pensaba que lo más sensato sería renunciar al estatus de señoritas que ostentaban para insertar en las filas del pueblo y así poder sobrevivir ganándose la vida trabajando, puesto que no había nada deshonesto en ello al contrario de lo que pensaba su padre.

Esa rebeldía y ansia por alcanzar la libertad que la caracterizan no suponen un obstáculo para que Feíta sea una joven con una gran sensibilidad, que se vea afectada en gran medida por los sucesos que ocurren a su alrededor: desde la muerte de su madre hasta la deshonra que ocasionan sus hermanas a su familia con su comportamiento indecoroso. Este hecho se puede comprobar en que esta es, junto a Argos, una de las hermanas más afectadas ante la muerte de Ilduaria: “Las fuentes del sentimiento estaban tan intactas y brotaban tan copiosas en el alma de Feíta, que a pesar de la dramática pena de Argos, creo que la persona que más sintió la pérdida de su madre fue la traviesa criatura” (1999a: 643); y en que, consecuentemente, pasa a ser la confidente de su padre: “Ella fue, en los primeros días que siguieron a la desgracia, mi verdadero paño de lágrimas, mi ángel consolador. Al encontrarme callado y abatido [...] la niña salía detrás de mí [...] espionando mis movimientos por si se me ocurría pedir alguna cosa”. (1999a: 640).

Por lo que respecta a la educación de Feíta, cabe decir que esta coincide con la recibida por parte de sus hermanas; una educación acorde a lo que se esperaba de una señorita burguesa, encaminada a hacer de esta una buena esposa. Tal educación, sin embargo, no resultará suficiente para Feíta, la cual manifiesta en varias ocasiones la condición inservible de tal instrucción; visión que coincidiría con la que Pardo Bazán mostraba en sus artículos: “¿No ve usted que a mí, como enseñar, no me han enseñado ni esto? Coser, bordar, rezar y barrer, dice mi padre que le basta a una señorita”. (1999b: 829). En realidad, su bagaje iba mucho más allá de lo que a su padre le hubiese gustado, pues, gracias a su amor y ansia por aprender, especialmente el arte de la ciencia, había ido formándose de forma autónoma. A su instrucción había contribuido, en gran medida, el doctor Moragas, quien al percibir cierto talento en la niña, siempre puso a la disposición de

esta libros emparentados con la ciencia, que junto a otras aportaciones intelectuales hacían que la instrucción de Feíta fuese, a juicio de Mauro Pareja, “confusa, precipitada, incoherente, y con algunas lagunas y deficiencias” (1999b:827).

Desde los libros de mística con que se espiritaba Argos en sus tiempos de fervor, hasta los de fisiología y medicina que tuvo la insensatez de prestarle a Feíta el filántropo Doctor Moragas; desde las novelas de Ortega y Frías que la ofreció con grandes encomios el brutazo de don Tomás Llanes, hasta las poesías de Verlaine que le facilitó secretamente un empleado de la Biblioteca del Puerto. (1999b: 828)

Este interés por la instrucción que se observa en la joven tenía una finalidad: estudiar una carrera para conseguir ejercer una profesión que asegurara su porvenir y le permitiese vivir sin tener que recurrir a la institución del matrimonio, evitando permanecer subyugada al sexo masculino. Es por ello por lo que reclama a su padre que invirtiese en ella el dinero que empleaba en los estudios de Froilán, por ser el varón de la familia, y que, dadas sus nulas capacidades intelectuales, estaba claramente malgastado. “Nada de lo que la muchacha dijo se puede tachar de ilógico, pero dada la estructura de su sociedad, sus palabras causan risa en su padre [...] lo que propone Feíta es increíble porque supondría cambiar el orden social” (Cook, 1976:126). Consecuentemente, Neira se muestra claramente contrario a tal determinación, puesto que en su ideario el papel de la mujer se adscribía únicamente al estereotipo de “ángel del hogar”: “Dios hizo a la mujer para la familia, para la maternidad, para la sumisión, para las labores propias de su sexo [...] No lo olvides nunca, y que nadie tenga que recordártelo o serás la criatura más antipática, más ridícula y más despreciable del mundo: un *marimacho*”.(1999a: 738)

Como ocurre con el resto de personajes, en la forma de actuar de Feíta subyace un esquema-causa consecuencia; así pues, se observa que la descripción inicial que hacen de ella los respectivos narradores de las novelas actúa como móvil para explicar su comportamiento. Como hemos referido con anterioridad, Feíta es descrita, tanto por su padre como por Mauro Pareja, como una joven rebelde, en tanto que ignoraba los preceptos impuestos por la sociedad para actuar en función de sus deseos; este hecho pasaba por conseguir ejercer un oficio para, consecuentemente, ganarse la vida por sí misma como mujer emancipada, sin tener que depender de ningún hombre. Feíta, constituía, por tanto, una *rara avis* dentro del espacio social en el que se enmarcaba, llegando a desafiar cualquier

tipo de convencionalismo que supusiese un lastre para la libertad de la mujer: desde el matrimonio hasta los prejuicios con respecto al hecho de ejercer un oficio.

Sobre el fondo burgués de la vida marinedina, destacábase con relieve singular el tipo de muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornarse; que salía sin más compañía que su dignidad, cuando las demás, hasta para bajar a comprar tres cuartos de hilo, necesitaban rodrigón o dueña; que ganaba dinero con su honrado trabajo, cuando las otras sólo añadían al presupuesto de la familia una boca comilona y un cuerpo que pide vestimenta; que no se turbaba al hablar a solas con un hombre, mientras las restantes no podían acogernos sino con bandera de combate desplegada. (1999b: 888)

En ella, el deseo de ser libre no se queda en una simple teoría, y en consecuencia será capaz de “recorrerse las calles de la ciudad sin compañía para subir pisos donde dar clases particulares con las que poder mantenerse”. (Cook, 1976:143).

Sin embargo, Feíta es ante todo una joven sensible y comprometida, por lo que, ante la muerte de su padre, decide renunciar a su ansiada emancipación, para tomar las riendas de una familia arruinada y desestructurada como era la suya, para así, haciendo gala de su pragmatismo, enderezar a sus hermanas y ponerlas a trabajar, aunque ello comportara la pérdida del estatus de señoritas que estas ostentaban. Así, le asigna a cada una de ellas el desempeño de una labor: envía a Argos a Barcelona con doña Milagros para que se ganase la vida en los escenarios y articula un taller de costura para que Rosa hiciera de su pasión, los pingos, su verdadero oficio, pues esta consideraba que si ella había renunciado a su independencia por sacar adelante a su familia, ellas habrían de contribuir también con su trabajo.

Su relación con los hombres, al igual que su forma de actuar, vendrá determinada por su carácter y su visión de la vida. Al contrario que sus hermanas, Feíta concibe la institución del matrimonio como un yugo para la mujer, puesto que esta, al casarse, pasa a estar supeditada al hombre, bien a su marido, bien a sus hijos: “Dios nos manda, en primer término, que nos salvemos a nosotros mismos [...] Y lo digo porque estoy harta de que a las mujeres no nos consientan vivir sino por cuenta ajena. ¡Caramba! No ha de haber nada de eso...Para mí vivo, para mí” (1999b: 871). Este pensamiento, ya se ve reflejado en el

artículo “La educación del hombre y la mujer: sus relaciones y diferencias” de Pardo Bazán (1976: 75), pues esta consideraba deleznable el hecho de que se concibiera la felicidad masculina como el eje de la vida de la mujer, pasando su dignidad y felicidad propia a un segundo plano. Pero Feíta era, sin duda, un ejemplo cuanto menos convencional: no pretendía sucumbir al matrimonio y dedicar su vida a satisfacer las demandas de su marido e hijos, sino ganar su propio sustento mediante el desempeño de un oficio. Consecuentemente rechazará la propuesta de matrimonio de Mauro Pareja, porque, según esta, pese a sentirse halagada por tal ofrecimiento, el matrimonio no entraba en sus planes próximos: “sólo aspiro a gozar de la libertad..., no para abusar de ella en cuestiones de amorucos [...] sino para desciframe, para ver de lo que soy capaz [...] para atesorar experiencia [...] en fin, para ser [...] alguien, una persona, un ser humano en el pleno goce de sí mismo” (1999b:923). Feíta era, en fin, como afirma Pareja, un ejemplo de “mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe” (1999b:910). Es esa condición idealizada lo que hace de ella una figura utópica dentro del contexto de la época, y es precisamente esa excepcionalidad la que hace que Mauro Pareja se enamore de ella. Este amor también tendrá un carácter poco convencional, ya que la apariencia era algo indispensable para la época; sin embargo, el amor que sentía Mauro Pareja por Feíta, lejos de estar basado en la superficialidad, estaba basado en el conocimiento interior: “Aun en los momentos en que me sentía [...] *tocado*, no advertí alboroto sensual, ni llegué a ver en Feíta una imagen tentadora de las que causan fiebre: el rebelde fango corporal no se sublevaba al evocar su recuerdo” (1999b:887).

Sin embargo, parte de la crítica, entre la que se incluye Hemingway (1985), considera que la atracción que siente Mauro por Feíta, lejos de ser de raíz intelectual, tiene que ver con la necesidad de satisfacer sus instintos sexuales, desproveyéndolo, consecuentemente, de ese carácter elevado y reduciéndolo a la banalidad: “His final admission that he has been deceiving himself and that the real motive for his interest in the Neira family is simply operation of sexual instinct” (1985:147). Para defender tal tesis recurre a las palabras del propio Pareja:

“It takes the form of a metaphor used to express the effect Feita’s proximity has on him [...]: ‘Aunque tengamos motivos para suponer que ese alguien no quiere hacernos ningún daño; aunque nos conste que el individuo allí agazapado nos tiene miedo a su vez...no somos dueños de reprimir un intenso escalofrío, una especie de horror misterioso, que no procede de la persona oculta por las tinieblas, sino de lo desconocido de una aprensión sin objeto, casi sobrenatural [...]’. Mauro himself cannot explain his irrational alarm but the reader has been given sufficient cues to identify it with sexual passion. (1985:150)

Ella constituye el ideal de mujer de Pardo Bazán, la mujer del porvenir, aunque la autora es consciente de antemano que dicho modelo estaba lejos de materializarse en su contexto. Tal excepcionalidad, como hemos anunciado, es el factor determinante para que Mauro Pareja, el más codiciado solterón de Marineda, sea capaz de abandonar su zona de confort para declararse a la joven: “[...] el tipo que usted realiza, la clase de mujer que usted es...existía dentro de mi corazón y yo la soñaba como un ideal...como un ideal que ni uno mismo sabe definir, porque no encuentra en la realidad nada con que compararlo [...]” (1999b:922). Esta transformación experimentada por Mauro se debe, según Hemingway, a “la dualité de notre être” (1985:144) entre lo racional y lo irracional que se presenta ante el personaje; pugna en la que terminará venciendo su parte irracional: “On the conscious level, he is a man who by a rational process has decided that he does not wish to marry, least of all Feíta; on the unconscious level, he is a man who needs to love and be loved [...]” (1985:144)

Pese a que Feíta constituyera un ejemplo de *rara avis* dentro de su contexto, doña Emilia tenía la esperanza de que en algún momento de la historia tal modelo de mujer tuviera cabida en la sociedad española. De ahí que el desenlace para la indómita Feíta sea el de renunciar a su independencia, dejando atrás su sueño de ser una mujer emancipada, tomando las riendas de su familia y casándose con Mauro Pareja. Este había de ser forzosamente el final para Feíta, ya que otro final, teniendo en cuenta el contexto social-histórico, hubiera sido inverosímil. El perspicaz Mauro Pareja así lo advierte: “La sociedad, al presente, es completamente refractaria de las ideas que inspiran los actos de usted. La mujer que pretenda emanciparse, como usted lo pretende, sólo encontrará en su camino piedras y abrojos que la desgaren la ropa y el corazón”. (1999b:924).

Feíta pierde su oportunidad de vivir como una mujer emancipada y sin ataduras, sin embargo, su matrimonio con Mauro Pareja no era un matrimonio convencional, puesto que en ningún momento la joven encuentra en Pareja una figura a la que subyugarse, sino que este constituye el ejemplo de “hombre racional y honrado”, que no es “dueño”, sino “hermano” (1999b:925). Así, Gómez de Baquero considera que Feíta y Mauro “dos personajes que se complementan y se explican maravillosamente” (1896:109), pues Pardo Bazán “junta dos revolucionarios para un fin conservador como el matrimonio: al revolucionario manso, que practica sin ruido la emancipación del *yo* y a la animosa Feíta,

que defiende y hasta ensaya la emancipación femenina” (1896:112). Por esta razón no podemos considerar el final de la novela como un fracaso para nuestra protagonista, porque, además, el supuesto fracaso de la joven “en el fondo supone un avance, una conquista en la lucha de la mujer por su autonomía. Su renuncia la dignifica y enaltece humanamente y convierte su historia en un alegato contra la sociedad de la época”. (Mayoral, 2008:10)

Como hemos podido comprobar desde un inicio, Feíta no se corresponde con el prototipo de mujer burguesa decimonónica, en tanto que desafía todos los preceptos establecidos, subvirtiendo los valores sociales y morales que su padre siempre le intentó inculcar: rechaza el matrimonio y proclama la libertad de la mujer mediante la emancipación. Ella constituye el modelo de mujer del porvenir, y por ello, doña Emilia vuelca en ella todas sus frustraciones y aspiraciones, pese a ser consciente de que tal mujer, en el contexto socio-histórico al que se suscribía la autora, era decididamente una utopía. Feíta, como el resto de los personajes, actúa como cabría esperar de ella, subyaciendo a su comportamiento el esquema causa-consecuencia. Así, luchará por lograr la independencia total; sin embargo, es su entorno social el que motiva que tenga que renunciar a su libertad por asumir su responsabilidad como cabeza de familia junto a Mauro Pareja. Aunque, pese a renunciar a su independencia, es reseñable el hecho de que esta encuentre en Pareja un compañero con el que compartir las cargas familiares, que en ningún caso intentara subyugarla a su poder. Parte de la crítica, señala que este final podría constituir un fracaso para nuestra protagonista¹³, sin embargo, desde mi punto de vista, no lo es, porque al fin y al cabo, aunque estaba casada, Feíta seguía siendo libre.

¹³ Véase al respecto M. Mayoral, “Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente”, en Ávila Arellano (ed.), *Galdós: Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, págs. 337-344 y R. Cardona, “Ciclo de Adán y Eva: la autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán”, *A further range: Studies in Modern Spanish literature from Galdós to Unamuno “In memoriam” Maurice Hemingway*, Exeter, University of Exeter Press, (1999), págs. 61-74.

5. Conclusiones

En los diferentes apartados de este trabajo se ha expuesto la importancia de la aportación de Emilia Pardo Bazán al desarrollo de la corriente feminista todavía inexistente en la España de finales del siglo XIX y principios del XX. La autora siempre se mostró crítica con su sociedad y con el papel que la misma le asignaba a la mujer: el de la perfecta esposa y madre. Este hecho se podía apreciar, sobre todo, en la figura de la mujer burguesa, pues desde la cuna se la había adoctrinado para centrar su vida y sus aspiraciones en conseguir un enlace provechoso. En consecuencia, la educación de la misma se articulaba según las preferencias de los hombres, dando especial importancia a los asuntos de tocador, puesto que una mujer que no guardara las apariencias difícilmente podría conseguir un marido; y desterrando de su instrucción materias que no fuesen más allá de la costura, la música, la geografía o la historia, pero sin profundizar en ellas, puesto que una mujer sabionda era, cuanto menos, indeseable y poco atractiva para los hombres. Tal instrucción daba como resultado una mujer, según las palabras de doña Emilia, “menguada y sin gusto, con el ideal estético no mayor que el de una avellana” (1976:91). Doña Emilia impulsada por su carácter rebelde e inconformista no estaba dispuesta a asumir, como parte del género femenino, que la mujer quedara reducida al ámbito del hogar, por lo que creía necesario que la sociedad experimentara un cambio radical que se iniciara desde los cimientos, o sea, desde la educación. Así, proponía que las mujeres pudiesen tener la misma educación que los hombres, que pudiesen acceder al bachiller y, posteriormente, estudiar una carrera para poder ejercer una profesión con la que ganarse la vida sin tener que depender del género masculino. Sin embargo, pese a los intentos de doña Emilia, el modelo de mujer independiente y emancipada, dado el contexto social-histórico al que se adscribía, no tenía cabida y no era más que una utopía.

Estas coordenadas socio-históricas se antojan determinantes para el análisis de nuestro objeto de estudio, o sea, las figuras femeninas en las obras que conforman “El ciclo de Adán y Eva”, *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón*, pues, dado que ambas novelas responden a las coordenadas de la literatura realista, doña Emilia toma como referencia la realidad que la envuelve y la vierte en sus personajes. Así, partiendo de unos presupuestos positivistas, hemos analizado el modelo de mujer soltera de la época a través de Feíta, Rosa y Argos Neira. Tras la consecución de tal análisis, hemos concluido que, aunque pueda parecer que tanto Rosa como Argos se ajustan fielmente al prototipo de mujer burguesa de

finales del siglo XIX y principios del XX, en realidad no lo hacen, puesto que, a su manera, subvierten el orden establecido por la sociedad a la que pertenecen. En ambos casos este hecho vendrá motivado por la determinación de anteponer sus deseos a las normas morales dictadas por la sociedad: Rosa, decide mantener relaciones ilícitas con Baltasar Sobrado por considerar a este un instrumento para obtener lo que más deseaba en la vida: lujos; por su parte, el hecho de que Argos trasgreda las normas morales impuestas por la sociedad se debe a una exaltada imaginación que hacía en ella instalarse un deseo irrefrenable por experimentar un romance similar al de las novelas rosas.

El caso de Feíta es distinto al de sus hermanas, puesto que esta constituye un ejemplo de oposición a lo que cabría esperar de una joven burguesa de su edad: descuida su atuendo y su apariencia física en general; ansía aprender y, sobre todo, desea ser libre, ejerciendo, en consecuencia, una profesión y rechazando el hecho de subyugarse a un hombre mediante el matrimonio. Feíta es, por tanto, el ejemplo de mujer del porvenir, el modelo de mujer con que doña Emilia soñaba, y en la cual había volcado todos sus deseos y frustraciones. Pese a ello, la autora es consciente de que su heroína no tenía cabida en la sociedad española decimonónica, de ahí que el sueño de la joven de ser una mujer emancipada, finalmente, no se pueda realizar, puesto que de hacerlo el final de la obra sería inverosímil. Así, nuestra protagonista habrá de renunciar a sus aspiraciones de conseguir independencia por factores ajenos a su persona, como es el inminente desmoronamiento de su familia, que motivará que acepte casarse con Mauro Pareja; sin embargo, no cabe considerar que este final constituya un fracaso para nuestra heroína, ya que en Mauro Pareja no encontrará un marido al que doblarse, sino a un compañero, un igual, con el que compartir la carga familiar.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- AYALA ARACIL, M. Á., «Emilia Pardo Bazán y la educación femenina», *Salina*, 15 (2001), págs. 183-190.
—introducción a Pardo Bazán. E., *Memorias de un solterón*, Madrid, Cátedra, 2004.
- — «Resonancias y ecos literarios en las novelas del “Ciclo de Adán y Eva” », en "Actas del Simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", La Coruña, Real Academia Galega, (2005), págs. 221–232.
- BAIN, A., *La ciencia de la educación*, Madrid, Tecnos, 1879.
- BOBES NAVES, M.C., «Retórica del personaje novelesco», *Castilla*, 11 (1986), págs. 37-55.
- CANTERO, M.Á., «El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán», *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 21 (2011) s.p; <<http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>> [consulta: 8 de abril]
- CARDONA, R., «Ciclo de Adán y Eva: la autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán», *A further range: Studies in Modern Spanish literature from Galdós to Unamuno “In memoriam” Maurice Hemingway*, Exeter, University of Exeter Press, (1999), págs. 61-74.
- COOK, T.A., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1976.
- DONAUE, F., « Pardo Bazán y el feminismo», *Horizontes*, 29 (1986), págs. 47-55.
- Gómez de Baquero, E., «Memorias de un solterón por Emilia Pardo Bazán», *La España Moderna*, año 8, XCII (1896), págs. 106-121.
- GÓMEZ-FERRER, G., *Emilia Pardo Bazán La mujer española y otros escritos*, Madrid, Castalia, 1999.
- — «La educación de las mujeres en la novela de la Restauración», *Scriptura*, 12 (1996), págs. 51-75.
- HEMINGWAY, M., *The making of a novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

- LISSORGUES, Y., «El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos» en V. G Concha (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe (1995), págs. 3-10.
- MAYORAL, M., «Tristana y Feíta Neira, dos versiones de la mujer independiente» en *Galdós: Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Ávila Arellano (ed.), Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- PARDO BAZÁN, E., *La mujer española*, ed. Leda Schiavo, Madrid, Editorial Nacional, 1976.
—*Doña Milagros, Obras completas III*, ed. Darío Villanueva y J. Manuel González Herrán, Alcalá (Madrid), Biblioteca Castro, 1999a. págs. 571-776.
— *Memorias de un solterón, Obras completas III*, ed. Darío Villanueva y J. Manuel González Herrán, Alcalá (Madrid), Biblioteca Castro, 1999a. págs. 777-963.
- PAREDES NÚÑEZ, J., «El feminismo de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 40 (1996), págs. 304-313.
- PATIÑO EIRIN, C., *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad, 1998.
- PEÑAS RUIZ, A., «Emilia Pardo Bazán: cartografías en torno a la mujer», Murcia, *La Tribuna*, 6 (2008), págs. 145-172.
- PÉREZ BERNARDO, M.L., «Los artículos de Emilia Pardo Bazán sobre el papel de la mujer en *De siglo a siglo*», *Letras del XIX. Encuentro de investigadores de literatura española* (2015), págs. 215-222; <https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo15.htm> [consulta: 12 de abril 2018].
- RODRÍGUEZ, A.R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Edición do Castro, 1991.
- SÁNCHEZ ALONSO, F. «Teoría del personaje narrativo (aplicación a El amor en los tiempos de cólera) », *Didáctica (Lengua y literatura)*, 19 (1998), págs. 79-105.
- SÁNCHEZ DIEZ-ALDAGALÁN, C. «Los roles femeninos en la obra de Emilia Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés», *Archivo Histórico Diocesano de Jaén*, (2014); <https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000794.pdf> [consulta: 12 de abril]
- SUBERO, E. «Para un análisis sociológico de la obra literaria», *Thesaurus*, 3 (1974), págs. 489-500.