

## ABSTRACT

La ropa hace la mujer: explorando la cuestión de la voluntad femenina en las obras de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós

Kathryn D. Odom, M.A.

Mentor: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

En el siglo XIX se comenzó a debatir el papel de la mujer española. Emilia Pardo Bazán, considerada la autora fundamental del naturalismo español, ilumina la lucha de la mujer en el siglo XIX de obtener algún control sobre su propia vida. Se ve una representación distinta de la mujer a través del realismo de Benito Pérez Galdós. Esta tesis analiza el tema de la voluntad femenina en cuentos de Pardo Bazán y en la novela *La de Bringas* de Galdós. El segundo capítulo examina “Piña”, “El décimo” y “Las medias rojas” de Pardo Bazán, en los que la protagonista carece de autodeterminismo y su destrucción. El tercer capítulo analiza “El encaje roto”, “Memento” y “Feminista” de Pardo Bazán, en los cuales los personajes femeninos tienen cierto control, dentro del ámbito social que limita sus opciones. El cuarto capítulo considera los personajes femeninos de *La de Bringas* de Galdós que parecen tener voluntad propia, que resulta ambigua.

## ABSTRACT

Clothes Make the Woman: Exploring Female Agency in Emilia Pardo Bazán's Short Stories and in *La de Bringas* by Benito Pérez Galdós

Kathryn D. Odom, M.A.

Mentor: Frieda H. Blackwell, Ph.D.

The role of the Spanish woman began to evolve in the 20<sup>th</sup> century. Emilia Pardo Bazán, considered the fundamental Spanish Naturalist, illuminated the fight of the 20<sup>th</sup> century to obtain some control over her own life. A distinct representation of the women is seen through the realism of Benito Pérez Galdós. This thesis analyzes the theme of female agency in Pardo Bazán's stories and in *La de Bringas*, written by Galdós. The second chapter examines "Piña", "El décimo" and "Las medias rojas" by Pardo Bazán, stories in which the protagonist lacks agency and her destruction is portrayed. The third chapter evaluates "El encaje roto", "Memento" and "Feminista" by Pardo Bazán. In these stories, the female characters have some control within the restricting social setting. The fourth chapter considers the female characters in *La de Bringas*, where perceived agency leaves the reader ambiguous.

La ropa hace la mujer: explorando la cuestión de la voluntad femenina en las obras de  
Emilia Pardo Bazán and Benito Pérez Galdós

by

Kathryn Odom, B.A.

A Thesis

Approved by the Department of Modern Languages and Cultures

---

Michael Long, Ph.D., Chairperson

Submitted to the Graduate Faculty of  
Baylor University in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree  
of  
Master of Arts

Approved by the Thesis Committee

---

Frieda H. Blackwell, Ph.D., Chairperson

---

Paul Larson, Ph.D.

---

Gabrielle Miller, Ph.D.

---

Luis X. Morera, Ph.D.

Accepted by the Graduate School  
May 2018

---

J. Larry Lyon, Ph.D., Dean

Copyright © 2018 by Kathryn D. Odom

All rights reserved

## TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS.....	v
DEDICATION.....	vi
CHAPTER ONE.....	1
Introducción.....	1
Contexto histórico español.....	2
El realismo y el naturalismo.....	5
Marco teórico feminista.....	8
Emilia Pardo Bazán.....	13
Benito Pérez Galdos.....	15
CHAPTER TWO.....	17
Introducción.....	17
Cuentos: Resúmenes.....	19
Cuentos: Análisis.....	20
Conclusión.....	33
CHAPTER THREE.....	35
Introducción.....	35
Cuentos: Resúmenes.....	36
Cuentos: Análisis.....	39
Conclusión.....	56
CHAPTER FOUR.....	57
Introducción.....	57
Rosalía.....	59
Doña Cándida.....	65
Milagros.....	68
Refugio.....	70
Conclusión.....	72
CHAPTER FIVE.....	73
Introducción.....	73
Las costumbres sociales del siglo XIX.....	73
Otros obstáculos que afectan el estado de la mujer.....	78
Cómo los tres modelos presentados iluminan el futuro de la mujer.....	78
Unas maneras de profundizar en la investigación.....	80
La relevancia hoy en día del análisis femenino.....	81
BIBLIOGRAPHY.....	85

## ACKNOWLEDGMENTS

This thesis would not have been possible without the dedication and support offered to me by my thesis director, Dr. Frieda H. Blackwell. Dr. Blackwell paid great attention to detail and offered valuable wisdom, advice and knowledge throughout the entire thesis process. In addition to Dr. Blackwell, I am very grateful to Dr. Gabrielle Miller for her support and knowledge on all things 19<sup>th</sup> Century Spain, as well as my committee members Dr. Paul Larson and Dr. Luis Morera. Most importantly, thank you to my husband, Erik, for never giving up on me or letting me give up on myself.

## DEDICATION

To the little girls we were, the women we are, and the children we'll raise.  
May we never stop fighting for equality, and may we never forget how far we have come.

## CHAPTER ONE

### *Introducción*

“La situación de la mujer en la sociedad española del XIX aparece perfectamente expresada en el prototipo de la *perfecta casada*, un ideal de vida femenina donde domesticidad y maternidad ocupan un lugar central y hegemónico y en el que, como consecuencia, el horizonte vital de la mujer queda supeditado por completo al del varón.”

—P.F. Monlau, *Nociones de higiene doméstica y gobierno de la casa para uso de las escuelas de primera enseñanza de niñas y colegios de señoritas*

En el siglo XIX se comenzó a debatir el papel de la mujer española como resultado de los cambios sociales, especialmente la transición de una sociedad rural y agrícola a una urbana e industrializada. Dos escritores que lidian con el tema de la mujer son la cuentista y novelista naturalista, la condesa Emilia Pardo Bazán y el novelista realista Benito Pérez Galdós. Considerada la autora fundamental del naturalismo español, Emilia Pardo Bazán ilumina la lucha de la mujer en el siglo XIX para obtener algún control sobre su propia vida. Se ve una representación distinta de la mujer en el mismo siglo a través del realismo de Galdós. Así esta tesis investiga y analiza el tema de la voluntad femenina en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán y en la novela *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós. La introducción establece el contexto histórico de España, una definición de realismo y naturalismo y el marco teórico feminista además de una breve presentación de los autores y obras. El segundo capítulo examina varios cuentos de Pardo Bazán, en los que la protagonista carece de autodeterminismo. El tercer capítulo analiza otros relatos de Pardo Bazán, en los cuales los personajes femeninos tienen cierto control, dentro del ámbito social que la limita. El cuarto capítulo considera



los personajes femeninos de *La de Bringas* de Galdós que parecen tener voluntad propia, aunque es superficial y vacía. Pardo Bazán, quien conocía bien las limitaciones sociales sobre las mujeres muestra la destrucción resultante de éstas y ofrece modelos nuevos para el futuro de la mujer y su lugar en el mundo. Galdós, aunque muestra cierto autodeterminismo en sus personajes femeninas, las presenta de manera ambivalente. A través de la examinación de los modelos ofrecidos por Pardo Bazán y Galdós, se puede llegar a una comprensión más profunda de la situación de la mujer al final del siglo XIX en España.

### *Contexto histórico español*

La segunda mitad del siglo XIX en España generó unos cambios sociales profundos en el país y representa una época de división entre los intelectuales en cuanto a sus deseos conflictivos de modernizar la nación como otros países europeos versus las ideologías conservadoras del país. En 1898 España perdió las últimas colonias de ultramar: Cuba, Puerto Rico, las Filipinas y Guam. ‘La catástrofe de 1898’ destruyó los deseos de España de ser una potencia mundial, aumentó los temores de la disolución española como un estado nacional, y transformó el clima político en España (Labanyi 21, 24). Inició un tiempo de luchar para redefinir la identidad nacional en España con dos fuerzas opositoras, descrito por la autora Labanyi así:

[Intellectuals] divided into those who saw the incipient massification of culture as a threat to individual expression and consequently strove to reinforce the divide between high and low culture, and those who saw the contradictions of modernity as an opportunity for creating new artistic effects through a juxtaposition of élite, popular, and mass cultural forms that in its own way was also a reaction against cultural commercialization. (Labanyi 22)

El gran conflicto entre la modernidad y la tradición que tiene sus raíces en el siglo XVIII y la Ilustración, aumentó en el siglo XIX y llega a definir el siglo XX en la historia española, incluso las dimensiones políticas, sociales y culturales.

La industrialización representa un cambio de gran importancia a mediados del siglo XIX en España y transformó la manera de vivir del país. Antes de la industrialización, el país era casi exclusivamente rural. Las mujeres eran dueñas de la casa, o “el ángel del hogar” y los hombres trabajaban fuera de la casa. El término “el ángel del hogar” es clave en cuanto a la situación femenina del siglo XIX. Viene de un libro, *El ángel del hogar*, por María del Pilar Sinués de Marco en 1859 (Hoffman 240), y se trata de la manera en que una mujer debe comportarse. En esta época, se puede ver con claridad que el trabajo de la mujer y el hombre difería mucho, no importa cómo se evalúe el trabajo. La industrialización vino muy tarde a España y cambió el papel de la mujer urbana como cambió el país. Aunque la época de la industrialización representaba una época de cambiar en el trabajo de la mujer por parte de la gente urbana, Manuel Camarero y Tomás Pérez Vejo explican que no representaba un cambio completo ni incitaba a las mujeres a la igualdad: “La mujer de las clases trabajadoras se incorpora desde muy pronto a las actividades productivas, casi siempre en trabajos que se consideran específicamente femeninos, peor remunerados y que, en muchos casos, se realizan a domicilio, dentro de ámbito doméstico” (117). La mujer podría trabajar en una fábrica y podría hacer el mismo tipo de trabajo que un hombre, a pesar de las diferencias explicadas así:

En la industria fabril la mujer se dedica a tareas preparatorias (traperas de las fábricas de papel) o secundarias, de recolección, embalaje, etc.; mientras que el hombre lleva, por decirlo así, el peso de la producción industrial; pero colijo que es mayor la participación de los hombres en las manufacturas que la de las

mujeres en las fábricas, por más que se observe en los centros industriales manifiesta propensión a sustituir el trabajo de los hombres con el de mujeres y niños. (Camarero y Vejo 118).

Hay una idea tradicional que la industrialización de España transformó el papel de la mujer. La verdad es que, aunque no cambió completamente el papel de la mujer y todavía los sexos eran desiguales, la industrialización se hacía más difícil distinguir las expectativas de las mujeres de las de los hombres que sólo representaron unas herramientas en la fábrica y no tenían que tener habilidades específicas. Eso sólo aplicaba en situaciones urbanas, mientras que en la vida rural de las mujeres españolas no se veían la misma transformación.

La industrialización convirtió una sociedad rural a una urbana, una transformación que se reflejaba también en los cambios de las relaciones entre las mujeres y los hombres. Como se va a ver, hay una gran diferencia en los cuentos rurales de Pardo Bazán, donde generalmente todavía existen papeles muy tradicionales de género, y sus cuentos urbanos que ofrecen otro modelo para que las mujeres puedan vivir con cierto autodeterminismo. Se explica en *Antología comentada de la literatura española—siglo XIX* que la mayoría de las mujeres rurales “siguen siendo campesinas cuyas formas de vida y situación social apenas se vieron afectadas por el desarrollo de la nueva sociedad industrial” (117). La industrialización y el cambio a una sociedad urbana ayudó el propósito de las mujeres españolas urbanas de poder ejercer la voluntad femenina, aunque el siglo XIX no representa oportunidades ni libertad para la mujer rural.

En cuanto al contexto de las mujeres en España en la segunda mitad del siglo XIX, los políticos “mostraron escaso interés por los derechos de las mujeres, cuya

posición de subordinación quedaba claramente reflejada en el código civil redactado en 1889.” (Folguera Crespo 454). El código establecía que: “El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido” (454). Se puede ver que la mujer carecía de autodeterminismo en el siglo XIX, porque todavía se definía en términos de su relación al hombre, no sólo en su relación con el marido, sino en su obediencia al hombre en general. Modelos alternativos al matrimonio casi no existían para la mujer porque sin “licencia o poder de su marido no podía enajenar o adquirir bienes” (454). El matrimonio era la única posibilidad de las mujeres de garantizar su futuro económico, y el amor constituía en muy pequeña medida una razón que inclinaba hacia el matrimonio (454).

Para los sectores de izquierda, como se puede ver en varios cuentos de Emilia Pardo Bazán, había unos modelos alternativos de matrimonio donde proponían que “la mujer es un ser libre e inteligente y, por tanto, responsable de sus actos, lo mismo que el hombre” (455). Esta ideología se consideraba anarquista y no se tomaba en serio hasta hace poco. En general, la segunda mitad del siglo XIX representaba una época en que se comienza a debatir el papel de la mujer, aunque la cultura española no estaba lista para nuevos modelos de vivir ni el ejercicio autónomo de la voluntad femenina que mucha gente ya da por descontado.

### *El realismo y el naturalismo*

Se puede entender los períodos estéticos en España como una serie de reacciones. Emilia Pardo Bazán lo explica mejor así: “los períodos literarios nacen unos de otros” (Pardo Bazán, *Cuestión*, 577). El realismo parece una reacción al romanticismo de la primera mitad del siglo XIX en España. Mientras que el romanticismo enfatizaba la emoción y lo dramático, el realismo era más sencillo. Cuando el romanticismo enfocaba

en la clase alta, el realismo describía más la clase media y baja (incluso los más pobres). Los realistas querían copiar la realidad como retrato porque los románticos querían que todo fuera exótico y misterioso. A pesar de que los términos naturalismo y realismo se usaban de manera intercambiable en el siglo XIX en España (Miller 424), los críticos hoy distinguen entre los movimientos. El naturalismo se puede interpretar como extensión del realismo. Los naturalistas también querían copiar la realidad, pero querían copiar lo bonito y lo feo y enfocaban más en el feo y los aspectos oscuros de la vida cotidiana. Para reiterar, el realismo fue una reacción al romanticismo y la idea del “arte por el arte.” Los escritores realistas trataban de representar la realidad cotidiana. El período estético empezó en Francia con Honoré de Balzac y *La Comédie Humaine*. La frase se acuñó en 1850 para hablar del arte, pero la literatura se adoptó y se usó con respecto a las novelas.

Aunque se ve rasgos de realismo en la novela transicional *La gaviota* de Fernan Caballero (Cecelia Bohl de Farber) de 1849. El movimiento llegó plenamente a España con *Pepita Jiménez*, escrito por Juan Valera en 1874. El crítico Stephen Miller define la rama específica del realismo español así: “Spanish realism at its best finds what is universal and eternal in humankind through personages confronting the accidents and issues of human life at given places and moments in time” (Miller, “Realist,” 411). Los realistas quieren observar y recrear las vidas y las memorias típicas de la gente español. La distinción entre el realismo y el naturalismo se puede resumir en el pesimismo. Además, el naturalismo incluye cierto determinismo e influencia de darwinismo que no se ve tanto en el realismo. Por eso, el naturalismo representa mucho más la oscuridad de la vida cotidiana que el realismo.

El naturalismo como período estético también empezó en Francia con Emile Zola. En 1868, como reacción a la crítica de su novela *Thérèse Raquin*, Zola acuñó la frase “naturalista” cuando describió el estilo en el prólogo de la segunda edición así: “[l]e groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elles leur défense" (Zola 10). El naturalismo de Zola (y los franceses e ingleses) es mucho más determinista del escrito por los autores españoles.

En la introducción de *La cuestión palpitante* por Pardo Bazán, el crítico y novelista Leopoldo Alas define el naturalismo por “decir algo de lo que el naturalismo no es” (Pardo Bazán 133). Aquí, identifica seis rasgos del naturalismo francés (o sea del naturalismo radical) los cuales no son rasgos del naturalismo español y que los autores españoles rechazaron. (1) “El naturalismo no es la imitación de lo que repugna a los sentidos” (Alas). Explica que la repugnancia es una sensación que no se puede copiarse. Puede copiar los componentes que forman la repugnancia, pero no la sensación mismo. (2) El naturalismo no es “la constante repetición de descripciones que tienen por objeto representar ante la fantasía imágenes de cosas feas, viles y miserables” (Alas). Los naturalistas tratan de representar el mundo real, sí el mundo real es tan feo y oscuro no se culpa el autor. (3) “El naturalismo no es solidario del positivismo” (Alas). Otra vez enfatiza que los naturalistas no tratan de ser optimistas ni pesimistas, sino que siempre dicen la verdad y describen el mundo real. (4) “El naturalismo no es el pesimismo” (Alas). Como no es el positivismo, no es el pesimismo. La misma idea sigue—no trata de ser nada más que la realidad misma. (5) El naturalismo no es una doctrina exclusivista; de hecho, no quiere doctrinarse de ninguna manera. Condena el idealismo. (6) “El

naturalismo no es un conjunto de recetas para escribir novelas” (Alas). Más, es la intención de explicar el mundo real que ya existe. Estas ideas de lo que no es el naturalismo forman una representación del naturalismo español que es menos sensacional, más liberal y más cerca al movimiento realista que el naturalismo francés.

En general, el tema central en una obra naturalista casi siempre muestra los efectos negativos de la sociedad y la naturaleza en los demás. El crítico Stephen Miller describe el modelo así:

[T]he protagonists are placed in circumstances that will inexorably crush them into hopelessness and death. These circumstances, which affect disproportionately the low-born protagonists usually favored by Naturalism, are those of heredity, birth, and socio-economic class. (Miller 423)

El naturalismo refleja el pesimismo de los novelistas españoles en cuanto a la situación política de la segunda mitad del siglo XIX en España y la post-restauración (1874), guerras Carlistas y el Gran Desastre de 1898. Se puede ver los temas pesimistas y las conexiones a España en los cuentos de Emilia Pardo Bazán que se analiza aquí. Aún más, se puede enfocar en la situación femenina descrita por una cuentista femenina y naturalista, la cual nos muestra la realidad inhóspita del mundo español en cuanto a las mujeres de la clase baja en la segunda mitad del siglo XIX en España.

#### *Marco teórico feminista*

Para examinar las maneras en que Pardo Bazán y Galdós representan modelos diferentes de la mujer, se va a utilizar la base teórica de la crítica feminista en general y aplicar la perspectiva más específica del feminismo que usan las críticas citadas a continuación. Dado que Pardo Bazán misma comenta en la situación de la mujer en textos no literarios, puede darnos una manera de enfocar este estudio. Además, Galdós es

bien conocido por sus ideas liberales y aunque nunca menciona directamente la situación de la mujer, muchas novelas suyas se enfocan en mujeres: *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta* y *Doña Perfecta*. Así, se preocupa por la situación de la mujer, hasta cierto punto.

El feminismo examina, según Lois Tyson, crítica feminista, las maneras en que la literatura refuerza o socava la opresión económica, política, social y psicológica de las mujeres (79). Tyson propone que hay seis suposiciones universalmente aceptadas por los feministas. (1) Las mujeres son primeramente oprimidas por el patriarcado. (2) En cada lugar donde el patriarcado tiene el poder, las mujeres son las <<otras>> y son objetivadas y marginadas. (3) Toda la civilización occidental tiene base en la ideología patriarcal. (4) Los críticos feministas piensan que mientras la biología determina nuestro sexo como hombres o mujeres, la cultura determina nuestro género masculino o femenino. (5) Los feministas están de acuerdo que la meta final del feminismo es cambiar el mundo por promover la igualdad de las mujeres. (6) Piensan que cuestiones de género son partes de cada aspecto de la producción y experiencia humana (Tyson 87-88). Estas suposiciones universales pueden aplicarse a la literatura analizada a continuación para iluminar la presentación de personajes femeninos.

Aunque hay seis suposiciones aceptadas por todos los feministas, hay muchas diferencias entre los enfoques de la crítica feminista. El feminismo francés se centra más fuertemente en la dimensión filosófica de cuestiones de la mujer. Dentro de la gran corriente del feminismo francés, hay dos perspectivas: la materialista y la psicoanalista. El feminismo materialista examina las maneras en que las tradiciones patriarcales controlan las condiciones materiales y económicas para oprimir a las mujeres. El



feminismo psicoanalítico se centra en la influencia patriarcal sobre la experiencia psicológica de las mujeres.

La examinación de los personajes femeninos y su autodeterminismo se enfoca aquí en la primera ola del feminismo, la que se asocia con los derechos básicos humanos en cuanto a la mujer. En España, la primera ola aparece de manera única en contraste con los movimientos de otros países, como explica Rebecca Bender así: “first-wave Spanish feminism has been described by modern scholars as delayed, weak, and over conservative” (6). Ella sigue su análisis con una explicación de los factores que contribuyeron al movimiento feminista en España. Propone que la iglesia católica retrasaba el progreso que se puede ver en otros países al mismo tiempo. También, explica que la educación de la mujer (y no el sufragio femenino) inició el movimiento, lo cual es diferente de la situación de otros países occidentales. (6). Mary Nash clasificó la primera ola del feminismo como un movimiento social en España, aunque en otros países como en los EEUU era político (Nash 20). Es decir que cuando se analiza la literatura de Pardo Bazán y cuando se define el papel de la mujer, hay que recordar que el movimiento no lucha por igualdad política como se puede ver hoy, sino por los derechos esenciales para todos los seres humanos, incluso la mujer.

Para el análisis de los cuentos de Pardo Bazán y la novela de Galdós, se centra en el feminismo de Toril Moi y su análisis de Simone de Beauvoir, porque describe y analiza los elementos feministas con respecto a la voluntad femenina y propone que los cuerpos de las mujeres son, como lo dice: “human as well as female. Women have interests, capacities, and ambitions that reach far beyond the realm of sexual differences,

however one defines these” (Moi 8). En cuanto a la diferencia del sexo y género (un tema fundamental a los feministas), Moi dice lo siguiente:

The distinction between sex and gender is simply irrelevant to the task of producing a concrete, historical understanding of what it means to be a woman (or a man) in a given society. No feminist has produced a better theory of the embodied, sexually different human being than Simone de Beauvoir in *The Second Sex*. (Moi 5)

Moi describe la situación de la mujer como un proceso. La mujer siempre está cambiando y siempre se hace más a sí misma por sus acciones. Sólo la muerte termina el proceso de hacerse mujer. Cuando se habla de las mujeres en la literatura analizada aquí, hay que entender que el acto de ser mujer es un proceso. Además, Moi sugiere lo siguiente: “the meaning of a woman’s body is bound up with the way she uses her freedom” (Moi 65). Según Beauvoir, la mujer no tiene libertad absoluta, sino situaciones en que puede ejercer la voluntad femenina. Las situaciones en las que la mujer se encuentra forman las acciones, las cuales influyen en la experiencia de la mujer.

La voluntad [traducida <<agency>> en inglés] es un concepto usado con frecuencia sin descripción. Casi siempre los críticos y los estudiantes usan el término “autonomía” como sinónimo de “la voluntad,” pero los dos términos, aunque relacionados, refieren a ideas distintas. Para el análisis de la voluntad femenina en esta tesis, se entiende el concepto más general de la autonomía primero en términos de tres dimensiones como definida por la crítica Andrea Veltman en su libro *Autonomy, Oppression, and Gender*. Después de definir la autonomía, se puede comprender que la voluntad femenina (como utilizado aquí) es una extensión específica de la autonomía.

Veltman explica que las tres dimensiones de la autonomía son las siguientes: “self-determination, self-governance, and self-authorization” (Veltman 1). El

autodeterminismo examina la libertad y las oportunidades que tiene una persona en cuanto a tomar decisiones de su propia vida. El autodeterminismo responde a las preguntas de qué es importante a esta persona, quién es esta persona y qué hace esta persona con su vida. El autogobierno describe las habilidades y capacidades que una persona necesita para tomar decisiones. El autogobierno identifica las condiciones internas para la voluntad de una persona. La tercera dimensión, la autoautorización implica que una persona se considera a sí misma como autorizada para ejercer control sobre su propia vida, o sea que una persona puede definir las prioridades y valores de su vida.

Se puede ver las tres dimensiones de la autonomía en tres niveles. Primero, al nivel local con respecto a específicas decisiones u opciones. El segundo nivel [«programmatic» en inglés] es el nivel categórico y tiene que ver con los campos de la vida de una persona. Por ejemplo, una examinación del nivel categórico podría analizar las decisiones de una mujer en cuanto a sus finanzas o su trabajo o sus relaciones familiares. El tercer nivel es el global, donde se valora la vida completa. Aquí, se analiza las mujeres según el nivel categórico.

La distinción entre la autonomía y la voluntad es el aspecto social. Aunque se analiza la voluntad en términos de los niveles de la autonomía, ésta tiene que ver con los derechos ejercitados por una persona en general. Por el contrario, la voluntad refiere al contexto social y los derechos humanos de la gente en cuanto a la cultura, la situación política y el contexto histórico de la sociedad. La voluntad femenina, aún más estrecha, se define como la capacidad de la mujer de tomar decisiones en el mundo real.

Como se puede ver, el feminismo es una teoría crítica que enfoca en los derechos de la mujer y en las maneras en que el patriarcado ha oprimido a la mujer. Hay seis elementos universales para los feministas, pero hay muchas diferencias entre las varias perspectivas feministas. Por eso, analizo a los personajes femeninos con la base ideológica que la mujer tiene todo que ver con sus acciones y que sus acciones representan el ejercer de formar su voluntad femenina. La voluntad femenina usada aquí tiene tres dimensiones y se evalúa desde el nivel categórico y los dominios de la vida.

### *Emilia Pardo Bazán*

La primera autora que se examina es Emilia Pardo Bazán. Nació en 1851 en La Coruña a una familia rica. Pardo Bazán tenía muchas oportunidades que otras mujeres nunca podrían haber tenido en esta época. Estudiaba la literatura y aprendió a leer muy joven. Cuando tenía quince años, publicó su primero cuento. A los dieciocho años, Emilia Pardo Bazán se casó con José Antonio de Quiroga y Pérez de Deza, aunque se separaron después de dos años. La literatura de Pardo Bazán incorpora los temas feministas. Los ejemplos del abuso masculino, las expectativas para las mujeres, el matrimonio y el impacto del determinismo genético se destacan en sus escritos.

Emilia Pardo Bazán tenía éxito en su vida profesional para una mujer del siglo XIX en España. En 1908 Pardo Bazán heredó el título de “condesa” de su padre. Ella fue la primera mujer que tenía una cátedra patrocinada en la universidad, aunque nunca tenía estudiantes porque los estudiantes—todos hombres—negaron tomar clases de una mujer. También, fue nombrada al senado y recibió muchos premios literarios. Aunque su posición en la sociedad le permitió a Pardo Bazán unos logros monumentales, ella también entendía los problemas de ser mujer en un mundo que no la quería. A causa de

su sexo, Pardo Bazán nunca recibió el premio Nobel de literatura, ni podría unirse a la Real Académica de la Lengua Española. Emilia Pardo Bazán puso en primer plano los derechos humanos para la mujer de la clase alta. Se puede ver en sus cuentos que Pardo Bazán ofrece otro modelo de vivir para una mujer en que tiene la voluntad femenina y puede tomar decisiones sobre su propia vida. También, como naturalista, Pardo Bazán muestra la desolación y la destrucción que ocurre cuando la mujer no tiene la voluntad femenina y es víctima de la sociedad patriarcal que existía en España en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta tesis enfoca en los cuentos cortos de Emilia Pardo Bazán para las razones ya mencionadas. Además, como una mujer en la segunda mitad del siglo XIX, Pardo Bazán ofrece perspectivas únicas en sus escritos porque no había muchas autoras femeninas de este tiempo. El segundo capítulo de la tesis va a analizar unos cuentos en los que la mujer no tiene la voluntad femenina. Se examina la destrucción de los personajes femeninos y cómo la clase social y la localización (rural o urbano) afecta los resultados pesimistas para las mujeres en “Piña,” “Las medias rojas” y “El décimo.” “Piña” se publicó en *Cuentos nuevos*, en 1894, aunque el cuento aparecía primero en 1890 en *La ilustración artística*, una revista ilustrada de Barcelona entre 1882 y 1916. “Las medias rojas” uno de sus cuentos más famosos, fue publicado en *Cuentos de la tierra* en 1888. El último cuento analizado en el capítulo dos es “El décimo,” publicado en *Arco Iris* en 1895. Todos estos cuentos siguen el modelo de presentar a personajes femeninos sin la voluntad. El final, Pardo Bazán muestra la devastación que ocurre cuando una mujer no puede tomar decisiones sobre su propia vida.

El tercer capítulo de esta tesis examina unos cuentos de Emilia Pardo Bazán en que los personajes femeninos tienen oportunidades y por eso alguna voluntad y autodeterminismo sobre su vida. Se examina aquí “El encaje roto,” publicado primero entre 1893-1897 en *El liberal* (revista madrileña fundada en 1879), y después en *Cuentos de amor* (1898). “Memento,” otro cuento analizado, también apareció en *Cuentos de amor*. Por fin se lee “Femenista,” que apareció en *Cuentos actuales*. Estos tres cuentos le dan al lector una perspectiva diferente de los cuentos del segundo capítulo. Aquí, Emilia Pardo Bazán ofrece nuevos modelos para la vida y comportamiento de la mujer en contraste con lo que se ve en sus cuentos en que los personajes femeninos pertenecen a la sociedad rural y la clase baja. En estos cuentos, las mujeres urbanas y de clase media y alta toman decisiones que afectan su vida y viven contentas con los resultados. El segundo capítulo presagia el conseguir unos de los derechos humanos que recibe la mujer durante la Segunda República (1931-39).

### *Benito Galdós*

Después de examinar los cuentos de Pardo Bazán y el modelo nuevo que ofrece le a la sociedad para el papel de la mujer, el cuarto capítulo de la tesis analiza *La de Bringas*, por Benito Pérez Galdós, quien nació en 1843 en Las Palmas. Sus obras han recibido más crítica literaria que cualquiera otro novelista español con excepción de Miguel de Cervantes. No se sabe mucho sobre los años tempranos de Galdós—un crítico lo explica así: “[Galdós] no dice más que esto: <<que en el Instituto estudió con bastante aprovechamiento.>> <<Nada se me ocurre decirle –añade—de mis primeros años” (Alas 25). Como Emilia Pardo Bazán, Galdós tenía éxito literario desde joven. En 1865, con solo veintidós años ya publicó unos artículos en *La Nación* sobre el arte, la literatura y la

política. En 1870 fue nombrado el editor de *La Revista de España*. También, en 1870, publicó su primera novela, *La fontana de oro*. En 1897 él se hizo miembro de la Real Académica Española y fue nominado para el Premio Nobel en 1912. Aunque se conoce bien como el padre del realismo español, unos críticos discuten si Galdós pertenece más al movimiento realista o naturalista. Para esta tesis, se considera autor realista en cuanto a *La de Bringas*.

*La de Bringas* (1884) se escoge porque es una novela contemporánea de Galdós, quien, como escritor masculino, ofrece una perspectiva diferente de la mujer y su voluntad de la que propone Pardo Bazán. Muchos lectores conocen *La de Bringas* y la novela tipifica la escritura contemporánea de Galdós. Aunque no es su obra más famosa (*Fortunata y Jacinta*, 1886-1887 ocupa esta posición) muestra una actitud típica de los hombres del siglo XIX en cuanto a la mujer y su papel en el mundo. A través del análisis de las mujeres y su tratamiento en *La de Bringas*, se puede ver que la realidad como ve Galdós, un hombre, es más ambivalente y menos fuerte para la mujer en el siglo XIX en España.

Esta colección de obras literarias de escritores de la segunda mitad del siglo XIX, en su conjunto, ofrece un retrato de la situación de la mujer. Dado que incluyen obras por una autora femenina y un autor masculino, existe la oportunidad de contrastar la presentación de la voluntad femenina y su habilidad de determinar cómo será su vida, según el sexo de su creador/-a. La visión que emerge, como este estudio revela es que la escritora ofrece personajes que carecen de voluntad propia y se destruyen de una manera u otra, aunque también sugiere modelos nuevos de actuarse para la mujer. El escritor, en contraste, parece darles a sus mujeres ciertas autonomía, pero resulta limitada y ambigua.

## CHAPTER TWO

La realidad destructiva de la mujer española, según la condesa Emilia Pardo Bazán

“La mujer española es de dos siglos más joven (o más antigua, según se entienda) que otras naciones. Así es que no existe en España movimiento feminista en ningún sentido.”

—Emilia Pardo Bazán, *La mujer española*

### *Introducción*

Emilia Pardo Bazán propone en su vida personal y sus escritos los derechos humanos para las mujeres. Como ya mencionado, Pardo Bazán es casi la única mujer escritora española durante el siglo XIX de envergadura y por lo tanto casi la única que puede mostrar la situación femenina en la literatura desde su propia perspectiva. Pattison explica la condición deprimente de la mujer española de la manera siguiente: “Men have not permitted women to be educated or to enter the professions, because of such, Spanish women are ignorant, superstitious and then only at such menial tasks as housemaids, seamstresses, and street vendors” (66). La mujer española del siglo XIX estaba muy restringida en lo que podía hacer y de la manera en que los hombres la percibían. Como mujer que vivía en esta sociedad, se puede estudiar los cuentos de Pardo Bazán para captar un destello de la lucha por los derechos humanos de la mujer española en ese siglo.

Pardo Bazán también es maestra del naturalismo. Su libro, *La cuestión palpitante* (1883) define lo que se llama el “naturalismo español” o “el naturalismo católico” de una manera extensiva. Los detalles oscuros de la realidad para la mujer en esta sociedad se destacan en sus cuentos. Publicó muchos cuentos, (más de 300) pero aquí se examina



sólo tres típicos para mostrar su opinión de la destrucción que resulta cuando alguien, especialmente una mujer, no está educada y no tiene la voluntad para tomar decisiones sobre su propia vida. Este capítulo analiza y compara estos tres cuentos típicos de Pardo Bazán, en los cuales la protagonista carece completamente de la voluntad femenina. Los cuentos examinados aquí también son típicos de Pardo Bazán porque muestran la realidad rural de la mujer pobre. Un crítico describe el modelo que siguen de la manera siguiente: “[Pardo Bazán] depicts peasant life in Galicia...as a continuous struggle against destructive natural and human forces, with women the most affected and victimized by prevailing conditions of physical poverty, emotional deprivation, and patriarchal subjugation” (Rotella 134). Primero, en “Piña” (1890) y “El décimo” (1895) se puede ver el impacto de las expectativas sociales que dominan a la mujer. Segundo, cuando se compara “Las medias rojas” (1888) y “El décimo” un doble estándar emerge que limita lo que puede hacer una mujer. Al final, se puede analizar la violencia doméstica dirigida a la mujer por el hombre en “Las medias rojas” y “Piña” para ver claramente el poder del patriarcado según Pardo Bazán. En su conjunto, el análisis sirve para mostrar el tema fundamental de la disparidad entre los derechos poseídos por los géneros con que la autora luchaba a lo largo de su vida. Este capítulo analiza el retrato que ofrece la autora de la destrucción personal que se asocia con el estado de la mujer durante el siglo XIX.

### *Cuentos: Resúmenes*

#### *“Piña”*

El primer cuento que se analiza se titula “Piña.” Publicado en 1890, se trata de unos gorilas en un zoológico. La gorila, quien se llama Piña, vive sola, pero está muy

contenta. Los zoólogos creen que saben lo que es mejor para Piña, y deciden que ella necesita esposo. Luego, ponen otro gorila en la jaula para ser su pareja. La situación se empeora hasta que el gorila “esposo” mata a Piña. Es un cuento violento, y difiere de los otros cuentos examinados en esta tesis porque es el único en que los personajes principales son animales.

### *“El décimo”*

El segundo cuento que se examina en este capítulo se llama “El décimo,” publicado en 1895. Narrado por un hombre de la clase burguesa, cuenta la historia de su boda. Explica que un día se encontró con una billetera pobre y compró un billete de lotería con los números que le dio la billetera con la promesa de ganar. Él narrador dice que, si ganara, compartiría el dinero con ella. Luego, el billete ganó, pero él se lo había perdido. Se siente culpable cuando la billetera llega y decide que debe ampararla, educarla y al final, se casa con ella. Al final del cuento el narrador resume todo cuando dice: “Lo más notable de esta historia es que he sido feliz” (121).

### *“Las medias rojas”*

El último cuento que se discute como ejemplo de la realidad destructiva de la mujer española en el siglo 19 es el más conocido de los cuentos de Pardo Bazán: “Las medias rojas” (1888). El cuento se trata de una muchacha galiciana, Ildara, que vive con su padre y no tiene madre. Un día, ella vuelve a la casa para preparar la cena. Su padre ve que está llevando unas medias rojas y se enoja porque él sabe que la única manera por la que podía comprarlas sería la prostitución. Ildara quiere ahorrar dinero para inmigrarse y salir de su padre abusivo. Al comprender esto, su padre la golpea hasta que queda

desfigurada y sangrienta. Luego, y de mala gana llega un médico que les dice que ya no va a ver de su ojo; así que se ha quedado tuerta. Al final del cuento, la esperanza de Ildara se ha ido con su vista y dientes.

### *Cuentos: Análisis*

#### *“Piña”*

“Piña” difiere mucho de otros cuentos por Pardo Bazán, dado que es una fábula, en que los personajes son animales que presentan características humanas y existe una intención informativa de carácter universal al final. Helena Beristaín, una autora mexicana, elabora esta idea y ofrece una definición de la fábula que se puede aplicar a la sociedad española. Explica que las fábulas “se tratan de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general” (Moliner 207). “Piña,” como fábula, crítica las costumbres españolas del siglo 19: el materialismo, el poder masculino y la incompetencia de la burocracia española de una manera no posible en otros géneros. Pardo Bazán utiliza animales y violencia gratuita para mostrar indirectamente el problema patriarcal de la sociedad española, lo cual sería muy grosero e inapropiado con personajes humanos.

La primera costumbre que el cuento critica es el materialismo. La voz narrativa explica que Piña llegaba “tiritando y desmadejada por la larga travesía” (Pardo Bazán 1). Lo primero que la gente decide hacer para acomodarla es coserle un casaquín de terciopelo anaranjado galoneado de oro. Esta acción muestra la importancia materialista en la sociedad indicada por la calidad de la tela. Antes de darle comida o construirle un

hogar, se viste de la ropa humana. Es la máxima prioridad, como una inversión grosera de la jerarquía de necesidades de Maslow. El cuento describe que Piña estaba acostumbrada a la libre desnudez, pero luego “le gustaba a ella arrebujarse y agasajarse en aquel rinconcejo tibio” (1). La fascinación con la ropa no era natural, sino una característica adquirida del proceso de socialización que influye en su actitud al mundo. Propongo yo que esto es una crítica de los cambios sociales en España durante la segunda mitad del siglo 19. En la sociedad rural, la gente no tenía que preocuparse por la ropa ni las expectativas sociales. Con el industrialismo, la sociedad se convierte en una sociedad urbana en que la ropa y el materialismo valen más que el trabajo. Aún el último momento del cuento tiene rasgo materialista: depositaron el cuerpo en su fosa envuelto en un “pañó blanco.” Hay una transición en el cuento que se refleja en la ropa: al principio lleva un casaquín de terciopelo y al final sólo tiene un paño blanco. La ropa representa la mentalidad del personaje. Al principio era feliz con “ojos infantiles” pero al final se fue la esperanza y la felicidad de su personaje. Pardo Bazán muestra lo absurdo del enfoque materialista en la sociedad española a través de la fábula de “Piña.” Se verá también luego como Galdós en *La de Bringas* examina este mismo énfasis materialista en la ropa.

Las dos otras costumbres que se critica en el cuento aparecen a través de los personajes en dos niveles. En el primer nivel, Coco sirve para criticar la opresión masculina en la sociedad. En el segundo nivel la voz narrativa (a través de su uso del plural de modestia) revela el problema de la burocracia masculina española. En cuanto a la opresión masculina, el lector debe notar la transición desde el vocabulario sencillo a lo vulgar después de introducir a Coco en la jaula. Por ejemplo, antes de que Coco llegue, Piña “se acurrucaba en su medio panalito” (1), pero después, ella se encoge en un rincón

de la jaula. Otro ejemplo del estado de Piña antes y después de la llegada de Coco es su actividad: primero se columpia, volatina y enseña los dientes, pero luego es un felpudo que ha hecho un ovillo. Antes, come y después no puede comer por el miedo de la amenaza de su marido. Pardo Bazán utiliza Coco, llamándolo “tirano” y “verdugo” para criticar la idea “[d]el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda de la fémina, esclava desde los tiempos prehistóricos” (2). En esta sociedad, la mujer no tiene ningún control sobre su vida y el hombre es todopoderoso, lo cual es un gran problema de la sociedad que Pardo Bazán establece en muchos de sus cuentos.

Aún el nombre del personaje masculino “Coco” se puede analizar de niveles diferentes. Al principio, parece que Piña y Coco son nombres tropicales del lugar exótico de donde viene los gorilas. Como ya se sabe, Pardo Bazán era muy educada; en su bibliografía, Walter Pattison escribe lo siguiente: “[o]n recalling her childhood, the Countess could not remember a time when she did not know how to read... when she reached the age of fourteen, she was given the freedom to read anything except modern French authors” (Pattison 23). Se supone que la condesa hace un gesto de alusión a otra gran feminista que luchaba contra el poder masculino: sor Juana Inés de la Cruz, con el nombre “Coco.” En *Hombres necios que acusáis*, sor Juana describe “el coco” así: “Parecer quiere el denuedo / de vuestro parecer loco / al niño que pone el coco / y luego le tiene miedo” (1). El coco es monstruo creado por los niños a quien le dan el poder para asustarlos. Pardo Bazán hace alusión a coco (y quizás a todos los hombres violentos) que es monstruo y también refiere a la idea de que las mujeres han permitido que los hombres las traten así. En el cuento, el narrador explica que no entiende por qué Piña permite que

Coco la abuse, que tiene tanto esfuerzo como él, pero no se defiende. Es una idea que le interesa al lector, dado que muestra los niveles críticos por la autora.

Pardo Bazán refuerza el problema del poder masculino sin refrenar cuando el narrador dice: “¿Estaría aquel galán empapado en las teorías de Luis Vives, fray Luis de León y otros pensadores, que consideran a la hembra creada exclusivamente para el fin de cooperar a la mayor conveniencia, decoro, orgullo, poderío y satisfacción de los caprichos del macho?” (1). Hace referencia a Luis Vives, el escolar valenciano del siglo 16, que propuso que las mujeres no podían ser educadores ni debían aparecer en público. También, refiere a Luis de León, poeta y pensador del mismo siglo, quien escribió *La perfecta casada* en que define lo que significa ser mujer y las expectativas del ángel del hogar (antes de que la gente utilizara este término). Lo que propone Pardo Bazán a través de los dos Luis es que hay una expectativa social que las mujeres tengan que someter a los hombres, y los hombres pueden tratar a sus mujeres como mula de alquiler (2).

Además de la crítica del poder masculino, Pardo Bazán utiliza la voz narrativa para mostrar el problema de la burocracia española. La voz narrativa casi siempre refiere a sus acciones en primera persona plural, lo que se llama “la plural de modestia” (Pinto 248). Por ejemplo, cuando Piña llega, el narrador dice que “no omitíamos ningún medio de endulzar y hacer llevadera la vida de la pobre expatriada” (Pardo Bazán 1). Luego describe la manera de que “comprendimos que era preciso intentar algún remedio heroico...encargamos un novio para Piña” (2). En otro momento el narrador dice que “nosotros habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas” (3) antes de establecer una división en la jaula. Cada vez que el narrador decide tomar una decisión, no es sólo su decisión, sino es la de todo

un grupo no nombrado, el que representa la burocracia masculina de España. El narrador proclama saber lo mejor para Piña. Primero, la captura y la pone en jaula. Luego, decide que necesita ropa para hacerse feliz. Entonces, cuando parece que ella todavía tiene una melancolía indefinible, decide que necesita un novio. Cada decisión es tomada por este grupo de personas que no tiene ninguna experiencia en las situaciones. Esta idea resuena con Pardo Bazán, dado que los hombres tomaban todas las decisiones sobre los derechos de la mujer en la sociedad. La real academia española (también los profesores universitarios) constaban de sólo hombres que no permitían que la mujer entrara. La voz narrativa en “Piña” representa el órgano masculino que tomaba todas las decisiones académicas y domésticas para la mujer española durante el siglo XIX.

Se debe notar en la cita anterior esto de no “mezclarse en cuestiones domésticos” en relación a la situación de la violencia doméstica de España. Especialmente en las partes rurales, la violencia doméstica se veía como asunto familiar en que nadie se metía. También, en las regiones rurales españolas, la violencia doméstica no era tema raro sino algo casi normal. En otro cuento que se analiza este capítulo, “Las medias rojas” McKenna lo explica así: “threat of violence inherent in the rural countryside is hardly a new topic in Pardo Bazan’s oeuvre” (143). Sugiere que, en los ambientes rurales, la violencia del hombre crece igual como los animales.

Vuelve a la primera cita sobre el uso de primera persona plural: “no omitíamos ningún medio de endulzar y hacer llevadera la vida de la pobre *expatriada*” (Pardo Bazán 1). En todos los cuentos examinados en este capítulo, existen dos niveles de segregación para el personaje femenino. En “Piña” esta doble alteridad existe en que primero Piña es secuestrado de su tierra natal y metida en el mundo europeo. En este sentido es

doblemente marginada: como extranjera y mujer. Nadie la entiende y por eso asume que necesita hombre porque es mujer. Para conectar con otras obras de Pardo Bazán, se puede ver la misma marginalización en “Las medias rojas” y “El décimo” en que Ildara y la billetera también son mujeres, son mucho más jóvenes que sus contrapartes masculinas y además son de la clase baja socioeconómica.

Esta fábula por Emilia Pardo Bazán critica el materialismo, el poder descontrolado del hombre y la ineficacia de la burocracia española de la segunda mitad del siglo XIX. Además, la autora denuncia la idea prevalente de la sociedad que una mujer no puede tener la libertad porque no tiene ningún autocontrol. Por ejemplo, el día que escapa Piña, vuelca jarrones de flores, arranca las hojas de libros, y bebe el petróleo. Desde la perspectiva masculina, Piña lo hace porque le falta la habilidad de calmarse. En realidad, Piña sólo destruye a todo porque no cabe bien en una jaula, y desea vivir en paz y libertad fuera del control del narrador. En esta sociedad, el patriarcado quiere que la mujer se quede en casa como Piña en la jaula. Según ellos, cuando se escape, la mujer es culpable de la destrucción que resulta porque no tiene la capacidad de controlarse. Pardo Bazán ilumina los errores de esta mentalidad masculina tomada por todos hombres desde Luis Vives y Fray Luis de León hasta Francisco Franco en el siglo 20 para mostrar la destrucción que resulta cuando una mujer no tiene derechos humanos.

#### *“El décimo”*

Antes de comparar “El décimo” con los demás cuentos, hay dos elementos distintos que hay que notar para entender el alcance de la autora. Primero, es obvio que existe un elemento capitalista en este cuento que comparten las ideas en el capítulo sobre Galdós. En el capítulo IV, se explica que el capitalismo era lo más importante en esta



sociedad. Las mujeres tenían que vestirse de una manera específica, aunque casi nunca tenían el dinero para hacerlo. Además, en esta sociedad capitalista española, la ropa era como la medida por la que la gente juzgaba a los demás y justificaba las relaciones sociales.

Pardo Bazán muestra la importancia de la ropa en el primer párrafo para establecer la división del poder entre el narrador y la billetera. Cuando el narrador la describe, menciona su “raído mantón” (Pardo Bazán 119). Se debe notar que un mantón es el mismo tipo de ropa que empieza todos los problemas financieros para Rosalía en *La de Bringas*. Aquí, sin embargo, representa la pobreza de la billetera porque es “raído.” El narrador la juzga y decide que no merece más descripción después de mencionar el mantón. O, sea que el mantón representa la totalidad de su personalidad y persona, que es femenina y pobre.

La descripción masculina de la billetera enfatiza su pobreza, indicando que él la ve en una posición muy inferior a la suya, por su sexo y condición económica. Después de comprar el décimo, el narrador de primera persona lo mete en el bolsillo de su gabán y describe la manera en que sube “la chalina de seda” (119) que lleva. En esta interacción, Pardo Bazán utiliza las ideas capitalistas para distinguir que la mujer no representa nada al narrador y el narrador masculino piensa que es un buen ciudadano porque se viste de la manera burguesa que le importa mucho a esta sociedad. Cómo Pardo Bazán pertenecía a la clase burguesa, uno tiene que preguntarse si esta comparación fue intencional e irónica y sirve para criticar la sociedad o si ella era tan parte de la sociedad que no se dio cuenta del impacto que el capitalismo tenía sobre su propia parte.

Otra faceta de este cuento que la lectora debe observar antes de compararlo con los otros es la falta de referencia a la billetera por parte del narrador. El uso del narrador tiene un propósito así: “to establish the authority...of a text and structures the relationship between the narrative and the reader” (Bieder 139). En este cuento el narrador sirve para establecer una relación con el lector que le hacer tener que leer entre líneas para entender la subversión femenina. El narrador nunca menciona a su mujer por nombre, y los adjetivos que usa para describirla pintan un retrato vívido de la pobreza, o como él la llama, de una mascota. Por ejemplo, la primera vez que él ve a la mujer la describe como “escuálida chiquilla de pelo greñoso” (119). Los adjetivos aquí, “escuálida” y “greñoso” son despectivas que generalmente uno no usa para describir a su esposa. Además, se debe notar el uso del diminutivo “chiquilla” para nombrar a la billetera que tiene catorce años en este momento, el hecho de que contribuye a su doble marginalización, como descrito arriba relacionada con “Piña.” Pardo Bazán enfatiza su edad menor cuando la billetera utiliza los números de su cumpleaños para vender el billete: “es el mil cuatrocientos veinte; los años que tengo, catorce, y los días del mes que tengo sobre los años, veinte justos” (119). Como en “Piña,” la billetera es doble víctima, aún triple víctima en que es mujer, es joven y es de la clase baja. Su clase económica baja es de mucha importancia al narrador. Él describe la manera de que la chica habla, diciendo que habla con “la insinuante... de las muchachas del pueblo de Madrid” (119). Al narrador, la billetera no es persona propia, sino que representa un estereotipo de la mujer trabajadora de la clase baja no de Madrid ciudad, sino de un pueblo cercano.

Cuando la mujer llega a su casa después de que el billete gana el gordo, el narrador dice que la billetera “se arroja en mis brazos, gritando con muchas lágrimas”

(121). El uso del verbo “arrojarse” en esta frase con el uso de “gritar” indica que la mujer estaba histérica sin ningún autocontrol. Cuando el narrador se da cuenta de que tiene que explicar a esta mujer emocional que ha perdido el billete, la mira “realmente” para la primera vez y nota más de ella que su ropa y pelo. Dice: “la pobre muchacha, en cuyos ojos negros, ariscos, temí ver relampaguear la duda y la desconfianza más infamatoria”

(121). En este momento, la mujer cambió: ahora no es estereotipo de una persona irreal, sino que es una cosa triste que él puede mejorar. En este cuento la mujer no tiene ningún control sobre su vida. No tiene nombre, no tiene sentimientos y no tiene ideas para su propia vida. La billetera responde al narrador así al encontrar que ha perdido el billete: “no nacimos ni usted ni yo pa millonarios” (2). Al final, los dos se casan y el narrador ha sido feliz. Es significativo que no menciona la felicidad de su esposa ni usa plural, sugiriendo por su omisión que no lo preocupa.

Pardo Bazán utiliza la falta del personaje femenino en este cuento para mostrar el doble estándar de la sociedad española. Bieder lo explica en el contexto de “La culpable,” otro cuento de Pardo Bazán de la manera siguiente: “The silent wife cannot plot her escape, unlike her husband who plotted her elopement...Against the reader’s expectations, s/he aligns with the morally defective wife and not with the socially successful husband” (145). Esta idea tiene aplicación en “El décimo” también en que la esposa no existe fuera de las palabras del narrador. Él quiere relatar su cuento de su boda, sin compartir las opiniones de la mujer. Con la última frase del cuento, el lector se da cuenta de que algo horrible ha ocurrido aquí con la falta de la perspectiva femenina. En vez de pensar en “the morally defective wife” como dice Bieder, el lector piensa en la esposa de una clase baja en contraste con su esposo en posición poderosa. Aunque en el

cuento la mujer no tiene ninguna voluntad para tomar decisiones en su vida, Pardo Bazán todavía utiliza el cuento y la perspectiva masculina para mostrar el doble estándar del siglo XIX en España y llaman la atención a la mujer y su (falta) de control.

*“Las medias rojas”*

“Las medias rojas” se publicó en 1888, antes de los dos otros cuentos analizados en este capítulo. Aunque fue el primer cuento, representa la culminación de las críticas de ambos “Piña” y “El décimo” y por eso se puede ver que el problema de la falta de derechos humanos era un tema con que Pardo Bazán luchaba durante toda su vida. El cuento no es una fábula, como “Piña” pero, de forma similar, sirve para iluminar la expectativa social de la apariencia y criticar la violencia masculina. Los elementos del cuento en su conjunto muestran la destrucción prevalente en la cultura rural de España en este siglo.

En “Las medias rojas” Pardo Bazán critica la idea de la importancia de la apariencia en la sociedad rural y con la clase baja. Se describe al tío Clodio, el padre, siempre en términos groseros, los cuales son estereotipos del hombre rural en la sociedad. En cambio, Ildara se preocupa por la apariencia mucho. Cuando llega a su choza, inmediatamente suelta el peso y se arregla el pelo, “peinado a la moda *de las señoritas*” (Pardo Bazán 344). Otra vez se puede ver la inversión de la jerarquía de necesidades de Maslow. Ildara casi no tiene la base de la jerarquía: ni las necesidades físicas como comida y descanso ni las necesidades de seguridad, pero salta al nivel psicológico y se preocupa por la apariencia. En esta vida rural la meta de la mujer es sobrevivir bajo la omnipresencia de la violencia gratuita de los hombres rurales, aunque por influencia de la sociedad capitalista e industrialista, las mujeres empiezan a preocuparse por la apariencia.

Aún el título del cuento se enfoca en el aspecto materialista de la sociedad. Cuando el narrador describe las medias rojas, dice que “su pierna robusta” (lenguaje sensual que viene de la mente de su padre) “aprisionada en una media roja de algodón” (344). Aunque explícitamente quiere decir que lleva las medias rojas, Pardo Bazán utiliza su vocabulario “aprisionada” para mostrar que la ropa es una cárcel para la mujer. Además, se la nota que la media es de algodón, en vez de seda subrayando la pobreza de los esfuerzos de Ildara de lucir. La violencia física y emocional que llega después de que el tío Clodio nota las medias rojas viene de su desprecio de la idea de que Ildara podría salir del pueblo rural y tener éxito en un mundo marcado por el capitalismo y materialismo.

Como ya mencionado, en este capítulo Pardo Bazán crea protagonistas femeninos que son marginalizadas de muchos niveles. En “Las medias rojas,” Ildara recibe esta doble marginalización en que es mujer y es de la clase baja rural. Como se verá en el próximo capítulo, Pardo Bazán ofrece nuevos modelos para cómo la mujer puede sobrevivir en una sociedad sin ser del hombre. Las mujeres en los cuentos que se examina a continuación son todos de las clases altas y sociedades urbanas. Sin embargo, este cuento representa el opuesto del nuevo modelo en que existe una mujer de la clase baja en un pueblo rural. A causa de su estatus social, su padre también es víctima del sistema económico. Por eso, él nunca va a permitir que Ildara salga del pueblo. El tío Clodio no tiene esposa para hacer los quehaceres y cuidarlo. Un crítico explica que cuando Ildara llega y empieza a preparar la cena, Clodio no levanta la cabeza. Dice que significa lo siguiente: “the regularity with which Ildara performs similar domestic tasks” (Gasió 748). La necesita para que él pueda sobrevivir, entonces Ildara ha ocupado el papel del

“ángel del hogar” en un sentido pervertido. En este cuento, Pardo Bazán utiliza el sistema económico que restringe a su padre en un pueblo pequeño donde él es todopoderoso para mostrar la doble marginalización de Ildara por ser mujer y por ser pobre.

Una extensión de la marginalización aparece en los personajes del cuento: Ildara, tío Clodio, el médico y Marisola (aunque ella no es personaje explícito, sirve un papel en la crítica de la sociedad para Pardo Bazán). La presentación de los personajes enfatiza el problema cíclico de violencia presentado en el cuento. Un crítico describe la importancia de algunos personajes masculinos así:

The network of male figures that intersects Ildara's life resonates with patriarchal overtones... The system includes the priest to whom she allegedly sells the eggs, the middleman who arranges her voyage and gives her a monetary advance (who also, surely, is only a small part of this system of commerce), and of course, her own father who ultimately plays judge and jury of her alleged crime. (Gasior 749).

Como ya dicho, el padre está atrapado en su situación desafortunada por su falta de esposa y clase socioeconómica. El médico es un personaje no examinado mucho por otros críticos, pero sirve para reforzar la idea del poder patriarcal porque es parte del sistema. En contexto de otro cuento, Bieder bien explica el papel del médico en los cuentos de Pardo Bazán de la manera siguiente:

The uniquely female experience of motherhood is doubly distanced by the institutional response...of the doctor—clinical detail. He is clearly inadequate to meet the needs of the invisible, silenced woman, written out of her own story by the closing frame...The doubling...suggests the commonality of female experience and the arrogance and/or indifference of the male control over it. (Bieder 147).

Para incumbir esta idea a “Las medias rojas,” se puede intercambiar “la maternidad” por el abuso masculino. Aunque Ildara no es madre, el médico no es compasivo ni la ayuda. Al final del cuento, el médico habla con el tío Clodio en términos que no puede entender.

No incluyen a Ildara en su conversación, y además no tiene la capacidad de esperar un futuro fuera del abuso masculino de su padre y su pueblo rural. Como visto en “Piña,” el médico, como los cuidadores de los gorilas, encarna el elemento burocrático de la sociedad.

Marisola es otro personaje mencionado en el cuento que representa el ciclo del abuso en el pueblo. Mientras que Clodio le da un golpe a Ildara, ella recuerda lo que ocurrió a Marisola: “era siempre su temor de mociña guapa y requebrada, que el padre la mancarse, como le había sucedido a la Marisola, su prima, señalada por su propia madre en la frente con el aro de la criba” (344). Ildara quiere protegerse físicamente porque sabe que sí su padre le deformara, no podría inmigrar—por eso es su gran temor. Pardo Bazán utiliza este detalle para sugerir que el modelo del ciclo abusivo doméstico es abundante en esta sociedad rural. El padre abusa a su mujer, por ejemplo, tío Clodio a Ildara o el marido de la madre de Marisola a ella. Luego, los maltratados abusan a los con menos poder, la madre a Marisola y eventualmente Ildara a su hija. Las víctimas del abuso llegan a ser los abusadores. A través de la vida de tío Clodio e Ildara, “Las medias rojas” muestra los problemas cíclicos de la sociedad rural española: la pobreza y el abuso.

### *Conclusión*

Este capítulo ha analizado tres cuentos de Emilia Pardo Bazán para mostrar la violencia, el poder patriarcal y las expectativas desafortunadas que son abundantes cuando a una mujer le falta control sobre su vida para tomar decisiones. Se puede ver el aspecto violento en los cuentos “Piña” y “Las medias rojas.” Piña, una fábula, tiene un mensaje mucho más fuerte por el uso de animales y la muerte de Piña, aunque “Las medias rojas” refleja los problemas domésticos en la sociedad rural de esta época. El

poder patriarcal aparece en los tres cuentos de maneras diferentes. En “Piña,” se presenta por la burocracia que toma todas las decisiones para Piña en cuanto a su bienestar y felicidad sin entender nada de su situación. En “Las medias rojas” se ve el poder patriarcal en el médico que llega tarde y no puede ni quiere ayudar a Ildara. El lenguaje y el punto de vista en “El décimo” refleja el patriarcado como lo presenta Pardo Bazán en que no considera la perspectiva femenina. Cuando se habla de las expectativas sociales en este capítulo, se refiere a la falta de oportunidades de ganar dinero y el enfoque materialista de definir a la gente por la ropa que lleva. Se menciona la ropa y su importancia en cada uno de los tres cuentos examinados aquí para mostrar cómo los hombres usan la ropa para limitar a la mujer. En su artículo, Bieder propone en los cuentos de Pardo Bazán lo siguiente: “the absence of economic desire...creates a rarified world that, being both attractive and alien to her readers...frees them to follow her plot through a gender realignment” (142). Se puede discutir esta idea en que hay un deseo económico claro en los cuentos aquí por parte de comprar y llevar cierto vestuario. La ropa vale mucho en la sociedad y no se puede decir que los personajes, especialmente los personajes femeninos, puedan escaparse de su control en sus vidas. Una crítica, Christina Iglesias, resume lo que el gobierno español proclamó en el Consejo Superior de Emigración así, resumido por Jose Moya:

The sex most chastised by the demoralization [of emigration] is the feminine one. Its characteristic weakness, inferior education, mental indigence, causes, in summary, of a physiological nature, combined with material ambition, give women an instinctual tendency to prostitute themselves...Emigration and prostitution: Both affairs appear intimately connected (Iglesias 151).

Pardo Bazán entendía bien las dificultades de ser mujer con ambición en una sociedad que sólo quería que las mujeres se quedaran en casa. En estos tres cuentos, el ambiente



rural anima a la violencia y la autora pinta un retrato que refleja el estado real de la mujer española del siglo XIX que no tenía ningún control sobre su vida.

## CHAPTER THREE

Unos nuevos modelos para la mujer, según Emilia Pardo Bazán

“Yo soy una radical feminista. Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer.”

—Emilia Pardo Bazán, *Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*

### *Introducción*

Este capítulo también analiza algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán, como el anterior, pero con un enfoque distinto. En los ya examinados, se ve una protagonista femenina manipulada, víctima del hombre y la sociedad patriarcal. Los del capítulo dos muestran la violencia doméstica y los elementos negativos de la vida de la mujer sin voluntad. Este capítulo, en cambio, analiza cuentos en que la protagonista femenina ofrece algún tipo de modelo nuevo para la mujer y su manera de vivir. Primero se examinan “El encaje roto,” “Memento” y “Feminista” aquí para ver cómo sugieren que puede existir una mujer que no se define por el patriarcado y las costumbres tradicionales. “El encaje roto,” propone que hay una opción para la mujer fuera del matrimonio. “Memento” se trata de la idea de la sexualidad en las mujeres mayores—otro grupo tradicionalmente marginalizado por su sexo y su edad. “Feminista” se interesa aquí porque representa una idea extrema que invierte el estereotipo del matrimonio y el papel de la mujer dentro de la construcción social. Este capítulo también conecta otros cuentos de Pardo Bazán como “Revolver,” “La boda,” “Primer amor” y “La enfermera” para establecer que el modelo propuesto por la autora no era exclusivo al número muy

reducido de cuentos analizados aquí, sino que representa una idea desarrollada a lo largo de la carrera de Emilia Pardo Bazán. Los cuentos, en su conjunto, muestran la esperanza de un futuro en que la mujer tiene derechos humanos no solo para sobrevivir, sino para vivir con propósito fuera de la casa.

### *Cuentos: Resúmenes*

#### *“El encaje roto”*

“El encaje roto” es uno de los cuentos más conocidos de Pardo Bazán. Se publicó primero entre 1893-1897 en *El liberal* (revista madrileña fundada en 1879), y después en *Cuentos de amor* (1897). El cuento trata de una mujer, Micaelita Aránguiz, y su memoria del día de su boda con Bernardo de Meneses. La voz narrativa es amiga de Micaelita que explica la gran sorpresa cuando supo que Micaelita respondió “no” al Obispo y la boda no ocurrió. La narradora imagina la escena en la iglesia, llena de gente elegante. Por tres años Micaelita no le había dicho a nadie “la causa de la súbita negativa” (61). Un día, la narradora encuentra a Micaelita en un balneario y aprende el gran secreto de la protagonista. Micaelita explica que su razón por no casarse con Bernardo “fue la cosa más tonta...” (62) Micaelita elabora que estaba enamorada de Bernardo, pero no había tenido la oportunidad de ver su personalidad verdadera hasta este punto. Él le había regalado un soberbio volante de encaje muy frágil, herencia de su familia. Cuando ella empezó a caminar hacia el altar, “el encaje se enganchó en un hierro de la puerta” (64) y rompió. En este momento, Micaelita sólo podía ver la cara de Bernardo “contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria” (64). Viendo un futuro de violencia doméstica, Micaelita toma la decisión audaz de no casarse con Bernardo.

“Memento”

“Memento” es otro cuento de Pardo Bazán que ofrece un modelo nuevo para la vida de la mujer dado que se trata de la mujer anciana y la sexualidad. En el cuento, hay un médico llamado Gabriel, quien se supone es Gabriel Pardo de la Lage, un personaje en otros cuentos y novelas de la misma autora, como *Los pazos de Ulloa*, *La Madre* *Naturaleza e Insolación* (Tolliver en Pardo Bazán 51). Él va a la casa de su tía Gabriela todas las tardes para sus tertulias con algunas amigas ancianas. Hay cuatro mujeres en las tertulias: la tía, quien se describe como persona “sagaz, lista como una pimienta” (Pardo Bazán 53); Candidita, la más joven con “alta dosis de credulidad y buena fe” (52). Doña Aparición, hermosa en sus “verdores” (53) y ya conservaba “golpes de coquetería” (53). Le importa mucha la apariencia y la ropa a doña Aparición. La última mujer que asiste a las tertulias es doña Peregrina, “mujer de empuje y brío, alta, gruesa, de una frescura rancia” (54). El narrador explica que asiste a las tertulias como un acto de caridad porque a las mujeres les gusta festejar de él. Gabriel decide leer novelas románticas en las tertulias para animarlas, y explica que “auditorio semejante no lo ha soñado ningún lector” (55). Un día, Gabriel les dice que tiene que irse a la corte para cursar el doctorado. Describe las reacciones de las mujeres: la tía se puso temblona; doña Peregrina “manoteó, protestó, bufó, me insultó y al fin se echó a llorar como una fuente” (56); doña Aparición le dice que mañana recibirá un alfiler de esmeraldas de su papá y Candidita “guardó silencio, y a poco se levantó, asegurando que tenía que hacer una visita urgente” (57). Gabriel decide salir con ella. Cuando los dos caminan, Gabriel escucha un ahogado sollozo. Dice que: “los brazos endebles me rodearon el cuello y una cara fría como la nieve se pegó a mis barbas” (57). Después de eso él entiende que ella tiene deseos físicos

que se dirigen hacia él. Explica que se siente “volado” (57) y la rechaza. Dice que salió “a la calle resulto a no volver por la tertulia...la caridad tiene sus límites” (57). Al final del cuento, el narrador dice que ahora que es viejo, piensa mucho en Candidita, la pobre mujer.

### *“Feminista”*

Este cuento de Pardo Bazán parece más ambiguo que los otros analizados aquí. En el cuento, existe un narrador anónimo—el lector no sabe si es masculino o femenino. Relata la historia de una pareja a quien había conocido en el balneario de Aguasacras. El esposo, Nicolás, era hombre muy tradicional. El narrador dice que pensaba que: “en los hogares reinaba la anarquía, porque perdido el principio de la autoridad, la mujer ya no sabe ser esposa” (Pardo Bazán 112). También describe a la esposa como mujer con “rostro agraciado” (112) que sonreía cuando su marido habla de “la relajación de las costumbres” (112) en el mundo moderno español. El narrador dice que después de mucho tiempo ve en una esquila la cara del esposo. Cuando habla con el médico director del balneario, descubre el gran secreto del matrimonio. El médico director explica que el primer día del matrimonio Nicolás manda que Clotilde (la mujer) se ponga los pantalones de él. Ella lo hace y él explica que quería que se pusiera “los pantalones en este momento señalado para que sepas, querida Clotilde, que en toda tu vida volverás a ponértelos” (115). Después de eso, Clotilde vivió sumisa y callada hasta que Nicolás se puso enfermo por “el plomo en el ala” (116). Clotilde le cuidaba con todo su corazón, pero cada mañana le dice a Nicolás: “¡Ponte mis enaguas, querido Nicolás! ¡Ponte aprisa mis enaguas!” (116) para que él supiera que ella sólo le cuidara si llevara las enaguas.

## *Cuentos: Análisis*

### *“El encaje roto”*

Pardo Bazán utiliza una narradora de primera persona limitada para contar este cuento de rechazo y esperanza. Se debe notar la diferencia de la narradora aquí que contraste con los narradores de los otros cuentos. En “Piña,” el narrador es primera persona plural y representa la voz masculina y el patriarcado. En “Las medias rojas,” el narrador es tercera persona omnisciente, que sirve como el típico narrador realista. En “El décimo” hay un narrador primera persona singular, que es el esposo y su narración sirve a subrayar la falta de voluntad de la mujer. Aquí, la narradora es doble femenina, en que es una mujer que relata un cuento de otra mujer (Micaelita) tres años después de que ocurrió. La narradora femenina ofrece una vista que socava la voz masculina que típicamente se ve en estos cuentos, la que probablemente ignora a Micaelita como mujer trivial, un modelo que ya se ha visto en “El décimo” y que verá en *La de Bringas*. El uso de un narrador apartado del protagonista es una técnica conocida a Pardo Bazán, como explica una crítica así: “a very frequent procedure is to make a character investigate some mystery or unusual behavior in one of his acquaintances” (McKenna 95). Aquí existe la inversión femenina de esta técnica. En vez de un protagonista masculino y un narrador masculino, los dos son femeninos para criticar las costumbres sociales de la época, sobre todo la costumbre de la importancia de la apariencia; la idea de que la imagen pública de una persona constituye el elemento más importante de la vida.

También, el espacio de la narración es significativo—toma lugar en un balneario, un espacio femenino, un hecho que tiene mucha importancia al cuento. A través de una investigación del cuento, se nota que, aunque hay unas sugerencias de la posibilidad de

abuso doméstico y todavía existen las costumbres sociales que limitan a la mujer, Micaelita parece feliz y ella ha vivido con éxito sin Bernardo. Hoffman dice lo siguiente en cuanto a los cuentos así: “Pardo Bazán demonstrates that the ‘happily-ever-after’ is not always so, and that a woman can survive, even thrive, both inside and outside of marriage—as long as she is afforded some autonomy over the process, some voice in her own destiny” (Hoffman 239). Se supone que este cuento representa un modelo de vivir fuera del matrimonio para la mujer, y que tiene “autonomy” como dice Hoffman.

El título del cuento, “El encaje roto” inmediatamente evoca unos de los temas fundamentales del siglo XIX en España examinado aquí, dado que se refiere a la ropa. Así se ve la importancia del materialismo y la apariencia. Se propone que la ropa, más específicamente el soberbio “volante de encaje” (62), es tan importante en este cuento como la ropa en *La de Bringas*. El soberbio encaje heredado de la familia de Bernardo sirve para definir algunas cosas. Primero, establece la clase socioeconómica de Bernardo. Fue un regalo de él, y también “había pertenecido a su familia aquel viejo Alençon auténtico, de una tercia de ancho –una maravilla—, de un dibujo exquisito, perfectamente conservado, digno del escaparate de un museo” (63). La mención de “Alençon” indica que es encaje importado, considerado de la mejor calidad. Vale mucho y le dice al lector que Bernardo es un hombre de recursos de la burguesa. Este cuento es una inversión de “Las medias rojas” ya que tiene que ver con la clase burguesa; la mujer urbana tiene opciones para su vida y toma la decisión de no casarse, una decisión que Ildara no podría tomar. Micaelita y Bernardo no son de la clase baja como Ildara y el Tío Clodio. Viven en la ciudad, un espacio urbano, y tienen recursos. Micaelita puede visitar un balneario, un lugar lujoso que parece normal para la narradora y Micaelita misma. Dice: “la

encontré en un balneario de moda donde su madre tomaba las aguas. No hay cosa que facilite las relaciones como la vida de balneario, y la señorita de Aránguiz se hizo tan íntima mía...” (Pardo Bazán 62). Estas oraciones sugieren que Micaelita, y su madre y la narradora, frecuentaban los espacios elegantes de la burguesa con regularidad. La ropa, incluso el encaje, sirve para ilustrar la riqueza de los personajes igual que las empresas que visitan. Por ejemplo, cuando la narradora imagina la escena de la boda, piensa en la ropa de la madre de Micaelita así: “ricamente prendida, atareada, solícita, de grupo en grupo, recibiendo felicitaciones” (59). Obviamente, la familia de Micaelita está a la par social y económicamente con la de Bernardo. Así un matrimonio entre estas dos familias parecía ideal, conforme a las expectativas sociales en tales situaciones. El encaje muestra la clase de Bernardo para también demostrar que la familia de Micaelita de igual pertenece a la burguesa. La madre tiene la ropa y el comportamiento para esta situación.

Otros personajes a quienes imagina la narradora también sirven para iluminar el gran espectáculo y evento social que fue la boda. A través de sus descripciones, se ve que la apariencia de los personajes sirve no sólo para distinguirlos como parte de la burguesía, sino que sirve a elaborar otra costumbre social del siglo XIX en España. La narradora imagina la escena así:

Figurábame el salón atestado, la escogida concurrencia, las señoras vestidas de seda y terciopelo, con collares de pedrería; al brazo la mantilla blanca para tocársela en el momento de la ceremonia; los hombres, con resplandecientes placas o luciendo veneras de Órdenes militares en el delantero del frac...las hermanitas conmovidas, muy monas, de rosa la mayor, de azul la menor, ostentando los brazaletes de turquesas, regalo del cuñado futuro... (Pardo Bazán 59).

La descripción de los personajes ilustra la importancia social de la boda. Todas las mujeres pasan mucho tiempo preparándose y llevan ropa costosa y elegante. Aún a los



hombres les importan su apariencia en el evento, que fue como una gala hoy en día. Tiene un tono la boda como la comida del jueves santo en *La de Bringas*, y no se puede minar la fuerza de la apariencia y las expectativas sociales en cómo se comporta la gente.

Además de describir la apariencia de los personajes, la narradora elabora la escena lujosa para enfatizar el gran evento social que fue esta boda diciendo:

[M]ientras allá, en el fondo, se adivina el misterio del oratorio revestido de flores, una inundación de rosas blancas, desde el suelo hasta la cupulilla, donde convergen radios de rosas y de lilas como la nieve, sobre rama verde, artísticamente dispuesta, y en el altar, la efigie de la Virgen protectora de la aristocrática mansión, semioculta por una cortina de azahar, el contenido de un departamento lleno de azahar que envió de Valencia el riquísimo propietario Aránguiz, tío y padrino de la novia... (Pardo Bazán 60).

La descripción detallada que imagina la narradora (seguramente basada en sus propias experiencias en tales eventos) sugiere varias interpretaciones. Primero, ella es de la misma clase social que los novios. No pudo asistir al evento; sin embargo podía describir los aspectos de los personajes y la escena con mucho detalle—un hecho que sirve para reforzar la idea de que estas personas son muy diferentes de las del capítulo anterior. Una crítica conecta la importancia de la descripción del narrador sin haber asistido al evento, diciendo que implica lo siguiente: “social conventions are so predictable that she did not need to actually attend the wedding to know what took place there” (Walter 72). Estos personajes tienen dinero y pertenecen a la burguesía. Se debe notar que también son diferentes de los personajes del capítulo siguiente, en que, aunque en los dos capítulos todos son de la burguesía, en este capítulo parece que verdaderamente tienen dinero y en *La de Bringas* todo es una ilusión.

Hay muchos elementos que conectan este cuento a otros examinados aquí, pero el elemento más destacado es la conclusión. En este cuento, Micaelita dice “no” a una vida

llena de abuso masculino. La narradora describe el momento así: “el Obispo formula una interrogación, a la cual responde un “no” seco como un disparo, rotundo como una bala” (Pardo Bazán 60). La descripción parece irónica en que el vocabulario que utiliza, “disparo” y “bala,” para describir la negación alude a la vida de la protagonista si no hubiera dicho que no. Por ejemplo, se puede imaginar que la vida de la protagonista de otro cuento de Pardo Bazán, “Revolver” podría haber sido la vida de Micaelita si no hubiera negado casarse con Bernardo. En este cuento, una esposa es víctima del abuso de su marido celoso. Él le muestra un revolver y dice: “el día que yo note algo que me hiera en el alma...me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico a la sien y te despiertas en la eternidad. Ya estás avisada...” (Revolver). El “no” que sale de la boca de Micaelita en el momento clave de la boda cambia su destino. Nadie entendía ni entenderá su decisión. Dice del Obispo y el público: “forma de su asombro; el estremecimiento del concurso; el ansia de la pregunta transmitida en un segundo: “¿Qué pasa?... Imposible...” (Pardo Bazán 61). Por eso, Micaelita no habla de lo sucedido por tres años. Cuando al final decide explicar su razón, se la hace a una mujer que podía entenderla en un espacio seguro.

Entra otra costumbre social que limite a la mujer española del siglo XIX.

Micaelita explica que no sabía el carácter de Bernardo. Dice que, en su experiencia, Bernardo le “gustaba mucho, más que ningún hombre de los que conocía y conozco; creo que estaba enamorada de él” (63). Explica que algunas personas le habían dicho que tenía un elemento violento, pero ella no lo percibía así. Entonces describe la costumbre que la restringe: “[m]aldecía yo mil veces la sujeción de la mujer soltera, para la cual es imposible seguir los pasos a su novio” (63). Las mujeres de esta sociedad tenían que

casarse sin conocer muy bien a su novio. Aunque Micaelita tiene la voluntad de decir “no” y dejar la boda sola, las costumbres sociales la colocan en la situación difícil en primer lugar.

La última limitación sobre la mujer que revela este cuento se ve en las primeras oraciones de su explicación a la narradora por no casarse con Bernardo. Micaelita dice: “[f]ue la cosa más tonta... De puro tonta no quise decirla; la gente siempre atribuye los sucesos a causas profundas y transcendentales, sin reparar en que a veces nuestro destino fija las niñerías...” (62). La sociedad patriarcal consideraba la violencia de género una “tontería.” Con mucha ironía Pardo Bazán insiste que es una razón seria y razonable para cancelar una boda, Micaelita sabía que un “instante fugaz” de la vista de Bernardo con una “cara contraída” no sería una razón suficiente (según las expectativas sociales) para cancelar una boda. Necesita tres años y a otra mujer para que ella se sienta capaz de hablar del momento clave.

El abuso doméstico fue un tema recurrente del siglo XIX en España, como explica una crítica así: “[m]any voices in the nineteenth-century gender debate idealized women as “angels of the house” and lauded the home as a safe haven from the harsh outside world, but many factual and fictional accounts of women’s lives reveal a different, more dangerous, side of domesticity” (Kaiura 1). Los comentarios de Micaelita sirven para representar el tabú de hablar de algo tan feo, como el abuso doméstico, sin considerar que la violencia es un tema prevalente en la sociedad. Obviamente todavía existía muchas costumbres que limitaban a la mujer española del siglo XIX—como la importancia de la apariencia y los eventos públicos, la restricción por parte de la mujer para conocer a su novio antes de casarse y el tabú de enfocarse en la violencia doméstica. Sin embargo, este

cuento ofrece un poco de esperanza para el futuro de la mujer (por lo menos la mujer burguesa) en que se puede vivir contenta sin casarse y escaparse de la amenaza de la violencia doméstica.

Antes de continuar con el análisis de otros cuentos que también proponen otros modelos de conducta no tradicionales para la mujer española, hay que conectar este cuento a otro de la autora para mostrar que el tema de la voluntad femenina no es único a “El encaje roto.” Además, no es una casualidad, sino es una representación recurrente en las obras de la autora. Por ejemplo, en “La boda” se ve la voluntad femenina de otra manera que la de “El encaje roto.” Los dos cuentos describen el día de la boda para dos protagonistas femeninas. Hoffman describe el día así: “not one of these protagonist-brides enters passively through that threshold of marriage. In each case she breaks with societal convention and time-honored tradition only to see her life irrevocably transformed... by her own astonishing actions and decisión” (Hoffman 239). Se publicó “La boda” doce años después de “El encaje roto” y se enfoca en el tema de la sexualidad femenina (otro tabú en la sociedad española del siglo XIX), además de la voluntad femenina hasta cierto punto.

En “La boda,” la protagonista, Regina, rechaza a un pretendiente, don Elías, por muchos años. Describe su explicación oficial con dijo lo siguiente: “no daba razones. No quería [casarse con don Elías]. Que no le hablasen de semejante cosa. Era dueña de su voluntad” y no tenía ambición, no estaba en venta...” (Pardo Bazán 87). Lo importante aquí no es el uso de la “voluntad” por la protagonista; ofrece una razón irónica aquí para evitar la verdadera razón por no casarse. Luego, el lector se da cuenta de que está enamorada del profesor de francés, Damián (a quien llama Apolo). Regina pensaba que

no había llamado la atención de Damián, y no quería comprometerse con don Elías antes de eliminar la posibilidad de una relación con el profesor. Damián se infatúa de otra chica de la clase, la hija de un usurero, y por eso Regina decide aceptar la unión con don Elías. El día de la boda, Damián aparece y la quiere porque está hermosa en este momento. Damián y Regina van a un bosquete y hablan. Él le dice a ella: “No niegue que me quiso, que me quería allá en el colegio...” (92). Al escuchar estas palabras, “[l]as facciones de la novia, al pronto asombradas, expresaron al fin bochorno, desprecio infinito, ira profunda” (92). Regina vuelve al comedor y muestra interés en su esposo por primera vez.

Este cuento tiene las mismas repeticiones de las costumbres sociales que limitaban a la mujer que otros analizados. Por ejemplo, otra vez se ve que la boda es un gran evento y el narrador describe con muchos detalles la escena y los personajes. También se puede ver que, como Micaelita, Regina no puede explicar sus razones por no casarse con el hombre. En este cuento, la razón no es la amenaza del abuso, sino los deseos sexuales de la mujer. La sociedad restringía lo que una mujer podría sentir, y la infatuación con cierto hombre no era aceptable. Otra vez, como el caso de Micaelita, hay una sugerencia de que la mujer ejerce su propia voluntad a pesar de todas las expectativas sociales. Primero, aunque utiliza su voluntad como excusa para evitar la situación, la verdad es que Regina podría tomar la decisión de casarse. No es como la situación de la chica sin nombre de “El décimo” que no tiene nada que ver con la decisión. También, al final del cuento Regina tiene la oportunidad para realizar sus fantasías con Damián. En este momento (aunque podría decir que su decisión viene de su indignación hacia él) Regina decide volver a don Elías y le da su atención.

En su conjunto, “El encaje roto” y “La boda” describen un evento clave para la sociedad española del siglo XIX. Las bodas eran oportunidades para ostentar su riqueza para la gente de la burguesa y representaban muchas de las expectativas sociales que restringían a la mujer, como explica una crítica así:

[T]he wedding ceremony is nothing less than a defining moment...in the life of the young nineteenth-century *novia*... the wedding, complete with its months of minute preparations, its sumptuous fabrics and delectable banquets...is meant to be a proud and public validation of the prevailing bourgeois social order, the model domestic circumstance, the domestic ideal...” (Hoffman 238)

En los dos cuentos, la boda y todo lo que representa se invierte. La mujer toma la decisión, estar a las duras y a las maduras, sobre su propia vida—lo cual propone el nuevo modelo para la mujer, dentro y fuera del matrimonio.

#### “*Memento*”

El próximo cuento analizado puede conectar al último de varias maneras. Primero, las mujeres de los cuentos son víctimas de las costumbres sociales españolas. Segundo, el cuento, tal como “La boda,” trata de los deseos sexuales de la mujer. “Memento” expande el tema, en que Candidita es una mujer anciana. Los deseos sexuales de la mujer no se discutían en esta época, ni mucho menos los de una mujer anciana. A través de un análisis del cuento y una comparación con otro, “Primer Amor,” se ve parte del modelo propuesto por Pardo Bazán fuera del matrimonio—lo de los deseos sexuales y el valor de las ancianas.

El narrador del cuento es masculino, un hecho que contrasta con la narradora de “El encaje roto.” La voz masculina es tan clave a este cuento como la voz femenina del anterior y sirve para mostrar la opinión mayoritaria de la gente española durante este siglo. Cuando Candidita empieza a abrazar a Gabriel, su reacción representa las ideas

sociales sobre la mujer mayor. Primero, dice: “¡me quedé más volado y más compadecido que si viese a mi propia madre de rodillas ante mí!” (Pardo Bazán 57). El narrador no puede separar la imagen de Candidita de la de su madre. Se supone que él ve a todas las mujeres ancianas, incluso Candidita y su tía, como seres asexuales. Con esta frase, el narrador sugiere que después de dar luz y criar a los hijos, la mujer pierde su valor y su sexualidad—al punto de ya no ser mujer sino algo inútil. Se ve esta idea más claramente por los adjetivos que Gabriel utiliza a describir a Candidita en este momento: “brazos endebles,” la “cara fría como la nieve” y que Candidita pesaba “como pesan los cuerpos inertes” (57). Cuando sale, Gabriel dice que se siente que “estaba degollando a una ovejuela enferma” (57). Con esta descripción y sin otra información, el lector pensaría que Candidita había muerto en este momento. Se nota que Gabriel representa no sólo la voz masculina aquí, sino también representa el patriarcado como en otros cuentos de la autora, incluso “Piña.”

Además de la descripción de Candidita al final del cuento, la descripción por Gabriel de las mujeres al principio del cuento también sirve a reforzar la idea de que son inútiles. Como ya dicho, la apariencia era elemento muy importante en la sociedad española, y la manera de vestirse se definía a las personas. En el primer párrafo del capítulo, Gabriel refiere a las mujeres y la tertulia, diciendo que “la tertulia de mi tía Gabriela, doncella machucha, a quien acompañaban todas las tardes otras tres viejas apolilladas, igualmente aspirantes a la palma sobre el ataúd” (52). Se nota Joyce Tolliver que “la palma sobre el ataúd” significa que la muerta era virgen cuando se murió (Pardo Bazán 52). Es irónico que el narrador diga que todas las mujeres aspiraban “la palma sobre el ataúd,” primero porque implica que las considera al punto de morir, como si no

fueran personas verdaderas. También es una frase irónica porque obviamente el encuentro entre Gabriel y Candidita tiene elementos sensuales y ella muestra deseos físicos—se puede suponer que el narrador imagina que las mujeres quieren la palma sobre el ataúd porque esto era la costumbre social, sin considerar los verdaderos deseos de las mujeres. Pardo Bazán juega con el lector aún más con el nombre de Candidita, lo cual sugiere que es una persona tímida, ingenua. Utiliza el diminutivo para mostrar el cariño que el narrador se siente hacia una mujer inocente y mayor—casi como una mascota. La palabra presagia su descripción de la tertulia: “apolilladas.” Una de las definiciones tiene que ver con la moda y significa que la ropa está pasada de moda. Es un presagio en que el narrador aplica la costumbre social de mantener la apariencia sobre todo para sugerir que, a causa de sus atributos groseros, las ancianas son personas groseras. Describe las apariencias de las mujeres así: “Candidita era la más joven...jamás descolló por su belleza...” (52) y de la ropa: “su traje de merino negro y sus zapatos de oreja” (53). Dice que su tía Gabriela lleva un “liso hábito del Carmen” (53). A doña Aparición (nota la ironía de su nombre) le da la peor descripción:

El peluquín de doña Aparición, con bucles y sortijillas de un rubio angelical; su calzado estrecho; sus guantes claros de ocho botones; sus trajes de seda a rayas verde y rosa; sus abanicos de gasa azul y el grupo de flores artificiales que prendía graciosamente su mantilla, nos daban harto que reír...la vestía su fámula, a lo mejor traía la peluca del revés, o en la nariz el todo de carmín de las mejillas o los guantes uno lila y otro pajizo. (Pardo Bazán 54).

Doña Aparición se distingue de las otras mujeres en que a ella todavía le importa su apariencia. El narrador invierte su deseo de lucir y lo convierte en una broma. La decadencia de su apariencia refleja la de su persona—algo que alguna vez tenía valor y ahora es sólo un fósil de tiempos mejores.



Este cuento subvierte una tradición española de una manera semejante a “El encaje roto.” Aquí se invierte la típica relación entre una muchacha joven y un hombre mayor. Se ve este tipo de relación en “El décimo” y también en “Las medias rojas” hasta cierto punto. En “El décimo,” la esposa (cuyo nombre no se menciona) tiene catorce años cuando conoce al narrador. En el cuento, el narrador no se refiere a su edad, ni implica que es una relación extraña por la juventud de su novia. En “Las medias rojas,” aunque el Tío Clodio es el padre de Ildara, como ya se mencionó, Ildara desempeña el papel de la esposa en la familia. Tampoco menciona su edad en este cuento o la diferencia entre la joven Ildara y su padre anciano. La combinación del narrador masculino y la inversión de la relación de una muchacha más joven que su marido crean una crítica de la idea tradicional que la mujer anciana no tiene ni valor ni deseos.

Esta crítica aparece en otros cuentos de la autora. Por ejemplo, en “Primer amor,” existe la misma dicotomía. Un chico se cola en el dormitorio de su tía anciana y encuentra allí un retrato de “una criatura hermosísima, como yo no la había visto jamás sino en mis sueños de adolescente” (Pardo Bazán 4). El narrador explica que, al ver el retrato, se queda arrobado y que se comió el retrato con los ojos (5). No se puede olvidar el retrato de la hermosa mujer y luego se lo roba. El chico se enferma hasta que no come ni duerme y casi se muere. Luego, la tía encuentra el retrato en la mano del chico y le dice: “Yo te enseñaré cuantas veces quieras; pero no lo estropees. Suelta, que le haces daño” (13). Cuando el chico se da cuenta de que es un retrato de su tía, se desmaya. Al final dice: “convalecí presto y no quise entrar más en el cuarto de mi tía” (14).

El narrador contrasta el vocabulario que usa para describir a su tía repugnante y la hermosa persona del retrato al punto de que no podía comprender que es la misma

persona. De su tía explica que una vez ella le ofreció unas bolitas de goma que se “infundieron asco” (7). Describe su apariencia de una manera semejante a la de Candidita en “Memento;” ella tenía:

[M]uchos años, la dentadura traspillada, los ojos enternecidos más de lo justo, unos asomos de bigote o cerdas sobre la hundida boca, la raya de tres dedos de ancho, unas canas sucias revoloteando sobre las sienes amarillas, un pescuezo flácido y lívido como el moco del pavo cuando está de buen humor... (Pardo Bazán 8).

Esta descripción asquerosa de la anciana representa lo opuesto de la manera sensual en que el sobrino describe el retrato:

No era una virgencita cándida, capullo a medio abrir, sino una mujer en quien ya resplandecía todo el fulgor de la belleza. Tenía la cara oval, pero no muy prolongada; los labios carnosos, entreabiertos y risueños; los ojos lánguidamente entornados, y un hoyuelo en la barba, que parecía abierto por la yema del dedo juguetero de Cupido.... (Pardo Bazán 5).

El narrador utiliza la oposición de las dos mujeres, una joven y hermosa y otra fea y vieja para distinguir que, a él, no podían ser la misma persona. Su percepción de la tía refleja un tema fundamental percibido en “Memento”—las viejas ya no son mujeres. Han perdido toda su sensualidad y valor.

El narrador describe la ropa de la mujer hermosa con gran detalle, lo que establece la misma subversión de las costumbres españolas que se ha visto en “Memento.” El narrador explica en cuanto al vestido: “sólo la velaban leves ondas de gasa diáfana, señalado, mejor que cubriendo, dos escándalos de nieve...” (Pardo Bazán 5). Como ya dicho en este capítulo, lo que era una expectativa de gran importancia a la sociedad (la apariencia y la manera de vestirse), se ha invertido aquí para criticar esta costumbre. Parece que Pardo Bazán propone que la ropa no es el único factor que se debe usar para juzgar a la gente, ni su edad, ni su belleza.

Cuando la tía descubre que el chico tiene su retrato, refleja en el pasado. Aquí, se ve otra crítica del tiempo y las costumbres sociales. La tía dice: “¿Y quién hace otro como ése... ni quién me vuelve a mí los tiempos aquellos? ¡Hoy en día nadie pinta miniaturas!... Eso se acabó... ¡Y yo también me acabé y no soy lo que ahí aparece!” (13). La tía tiene nostalgia para los días cuando era hermosa y joven. Aún más, ella tiene la nostalgia para la versión de sí misma que la sociedad valoraba.

### *“Feminista”*

“El encaje roto” representa una manera de vivir para la mujer fuera de la construcción social del matrimonio. En “Feminista,” se ve una inversión extrema que presenta una manera de vivir dentro de la construcción matrimonial y las limitaciones sociales para la mujer. “La boda” implica que puede existir la voluntad femenina dentro del matrimonio, pero “Feminista” destaca en que pinta un retrato fuerte y detallado de una mujer que no trata de escaparse de su marido, sino que quiere tomar las decisiones para la pareja. Aunque las decisiones de la mujer casi no son realistas porque son tan extremas, la verdad es que el cuento sugiere que una mujer todavía podría tener algunos derechos y podría cambiar la dinámica de la relación.

“Feminista” muestra una costumbre social cuando habla de la enfermedad de Nicolás. Era la tradición y expectativa que cuando un esposo mayor se enfermaba, la mujer más joven tenía que cuidarlo hasta que se muriera. Se describe la muerte de Nicolás así:

Pero, Abréu, a pesar de la higiene conyugal tenía el plomo en el ala. Los restos y reliquias de su mal vivir pasados remanecieron en achaques crónicos y la primera vez que se consultó conmigo en Aguasacras, vi que no tenía remedio: que sólo cabía paliar lo que no curaría sino en la fuente de juvenia . . . (Pardo Bazán 113)

La verdad de la situación es que Nicolás sufría en su edad mayor por las decisiones de su juventud, como un ejemplo del proverbio “se recoge lo que se siembra.” Explica que: “tuvo una juventud divertida y agitada. Alifafes y dolamas le llamaron al orden, y entonces acordó casarse” (114), sugiriendo que fue mejor casarse que pagar por una enfermera. Su decisión de casarse representa la expectativa social de que necesita a alguien para cuidarse y el matrimonio con una mujer joven le da lo que quiere.

A pesar de la expectativa social, que Clotilde sólo sirva para cuidar al marido, ella ejerce la voluntad para decidir cómo quiere cuidarlo y de alguna manera tiene el poder de controlar el comportamiento del hombre. Ella requiere que él se ponga sus enaguas si quiere vivir—porque ella no lo cuida si no lo hace. En el cuento no hay repercusiones sociales por la venganza de la mujer—Nicolás tiene demasiado orgullo para decirle a nadie la verdad de su matrimonio y que no puede controlar a su mujer. En el círculo invertido, el orgullo masculino se convierte en la herramienta de la voluntad de la protagonista.

Otra perspectiva del cuento sugiere que la mujer se convierte en abusadora. Al principio del cuento, Nicolás la abusa psicológicamente. Al final, cada día la mujer requiere que el hombre se ponga las enaguas. Él no puede cuidarse de sí mismo y la necesita, y por eso el acto es un tipo del mismo abuso psicológico redireccionado al hombre. Un crítico describe el cambio que ocurre entre los roles de Nicolás y Clotilde así: “La alternancia de roles, simbolizada en los cambios de prendas de vestir (pantalones y enaguas), y el relevo en el “poder conyugal” conllevarán la alternante y recíproca violencia doméstica entre Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales coprotagonistas en el relato” (Figuerola 57). Como en otros cuentos de la autora, nota su nombre “Pedregales,”

que es simbólica de su relación con Nicolás, una relación pedregosa. Aunque la situación de Nicolás y Clotilde ofrezca un modelo extremo de los papeles de género dentro de un matrimonio, Pardo Bazán así sugiere que la mujer no debe perder todos sus derechos de decidir cuándo se casa. También sugiere que dado que la sociedad no reconoce el problema de abuso doméstico, una mujer abusada tiene que buscar la justicia (y la revancha) fuera a las estructuras jurídicas oficiales.

La inversión de poder, y el abuso que lo acompaña muchas veces en los cuentos de Pardo Bazán existe también en “La enfermera,” que protagonizan un hombre enfermo, Federico, y su esposa y enfermera, Juana. Él parece al punto de morir y le dice a Juana que necesita confesarle algo, pero no lo quiere. Al final, él admite de que ha tenido algunas relaciones con otras mujeres pero que se siente mal, o sea culpable, porque su mujer le ama y le cuida con mucha atención. Juana responde que ya está enterada de sus ligas extramatrimoniales y le confiesa que está envenenándole como un acto de venganza: “¡Sí que lo hice! ¡Vaya si te di la poción! Cada día te di la poción..., ¡que más daño te hiciese! ¡Aquella, y no otra! ¡Ah! ¿No lo sospechabas? ¡Tú sí que has sido engañado! ¡Tú, sí! ¡Tú, sí!” (Enfermera). Al final del cuento, el médico entra y pregunta cómo se siente el enfermo, y cómo está la “incomparable enfermera” (Enfermera). Como en el caso de Nicolás y Clotilde en “Feminista,” se presume que no tendrá ninguna consecuencia las acciones fatales de la mujer. Al médico, quien representa el público, Juana parece una enfermera atenta. Por su propio orgullo, Federico no va a admitirle al médico que le ha engañado a su mujer y por eso ella le está envenenando. Una manera de leer el cuento sugiere que Juana tiene la voluntad para tomar la decisión sobre la vida y la muerte de su esposo desleal. Aquí se encuentra la justicia de una situación que requiere la

venganza femenina contra el sistema del poder masculino. Se difiere de “Feminista” en que la situación aquí es aún más grave porque en aquel cuento, Nicolás sólo sufre psicológicamente—no va a perder su vida por su orgullo. Aquí, Federico va a morir por lo suyo—lo cual sirve para indicar la fuerza del orgullo masculino y la desesperación de la situación de muchas mujeres en esta sociedad patriarcal del siglo XIX en España.

Se menciona otra manera de leer los dos cuentos, “Feminista” y “La enfermera.” La inversión del abuso se presenta en “La enfermera” como el anterior, y los dos conectan con el abuso en “Las medias rojas.” Aunque lo que hace Juana no es igual a lo que hace el Tío Clodio en “Las medias rojas,” se puede discutir que representa el mismo modelo: la víctima (o Ildara o Federico) pierde la esperanza de vivir sin el abuso por su pareja (o padre o mujer) al final. Ildara la pierde por el abuso físico, pero Federico también pierde su esperanza porque sabe que su mujer va a matarle por el veneno. Para el lector, es fácil condenar al Tío Clodio cómo abusador masculino. Él sabe que las medias rojas representan el acto de prostituirse por parte de Ildara, y él considera a Ildara casi su esposa. Por su propia inversión de la realidad (de su relación de Ildara) y su venganza al perder su posesión de ella, Ildara pierde su vista y las oportunidades de emigrar y buscar una vida mejor que la vida rural. El abuso masculino representa la venganza del antagonista hacia una mujer que el lector se considera inocente. En los cuentos “La enfermera” y “Feminista” es más fácil tener compasión para la mujer—los hombres merecen el abuso que reciben por las relaciones extramaritales y el abuso psicológico que han llevado a cabo en su mujer. La inversión del abuso o que la mujer puede ser una abusadora es un tabú, incluso en la sociedad de hoy. Presenta estos dos cuentos para reconocer que, aunque Pardo Bazán propone que la mujer puede tener la voluntad en su

vida fuera del poder patriarcal, que existe la inversión de poder dentro de la construcción marital—juega con el lector y la idea de que el abuso no siempre se puede categorizar en términos maniqués. No se puede aseverar a ciencia cierta lo que pensaba la autora en cuanto a la situación de la mujer española en el siglo XIX, pero sus escritos presentan muchos modelos dentro de la realidad destructiva en la mujer del poder masculino, fuera de la influencia patriarcal y como los abusos del patriarcado pueden causar problemas para los hombres mismos cuando las mujeres no tienen escape de matrimonio abusivo.

### *Conclusión*

Este capítulo ha analizado algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán para contrastar con las ideas del capítulo anterior. En este capítulo se ha visto que la condesa crítica algunas costumbres sociales y propone un nuevo modelo para la mujer de dos partes: primero, que la mujer puede vivir felizmente fuera del matrimonio, “El encaje roto,” o dentro, si quiera, como examinado en “La boda” y “Feminista” mientras que tiene la voluntad y los recursos para tomar sus propias decisiones. Segundo, propone que las mujeres ancianas valen en su vejez. Además, Pardo Bazán sugiere que la idea de la sensualidad en las ancianas no es rara, sino algo normal, como visto en “Memento” y “Primer Amor.” Los cuentos del capítulo anterior mostraban la tristeza y el abuso que viene de la falta de voluntad para la mujer en el siglo XIX. Aquí, se ve que, para algunas personas, casi todas ricas, existe la posibilidad de una vida libre del abuso en que pueden tomar decisiones y vivir como quieren. El próximo capítulo analiza la opinión masculina de la voluntad femenina, una opinión indiferente con menos destrucción violenta y menos esperanza de la que se propone en los cuentos de Emilia Pardo Bazán.

## CHAPTER FOUR

La carencia de la voluntad femenina en *La de Bringas*, por un ambivalente Benito Pérez Galdós

"Así como de la noche nace el claro del día, de la opresión nace la libertad."

—Benito Pérez Galdós

### *Introducción*

*La de Bringas*, publicado en 1884 por Benito Pérez Galdós, relata la historia de una familia burguesa que se llama Bringas y vive en el palacio real durante el reinado de Isabel II hasta la Revolución Gloriosa de 1868 en España. Los personajes centrales son Rosalía y Francisco Bringas. También, hay doña Cándida y Milagros, quienes son amigas de Rosalía y mujeres de la burguesía que viven en el palacio y gastan dinero que no tienen para mantener la apariencia. Otros personajes centrales son Refugio, quien es mujer de la clase baja y trabajadora y Manuel Pez, otro burócrata y el amante de Rosalía. La novela describe los deseos de Rosalía de ser parte de la nobleza y su obsesión con la apariencia y la ropa. En la novela, Rosalía compra más y más, hasta que tiene muchos problemas económicos y tiene que prostituirse para sobrevivir. Nunca pide la ayuda de su esposa ni le dice la verdad.

A través de un estudio de la caracterización de los personajes femeninos en *La de Bringas*, se puede percibir que, aunque las mujeres de la novela parecen tener cierto control sobre su manera de vivir y sus decisiones, realmente son limitadas por las costumbres, expectativas de género y tradiciones de la sociedad española. Podría



clasificar el tratamiento de los personajes femeninos (Rosalía, doña Cándida, Milagros y Refugio) por Galdós de acuerdo con cierta ambivalencia. La última de esas no parece recibir el mismo tratamiento por Galdós que las otras: ella es de la clase trabajadora, parece inteligente, y quiere tener un ingreso honesto. Sin embargo, Refugio sufre las consecuencias de las mujeres burguesas que no pueden pagarle por sus compras. Si la clientela no puede sobrevivir, ella tampoco puede. En su conjunto, todas las mujeres de la novela crean un retrato de los límites sociales de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX. A través del retrato pintado aquí, Galdós muestra la actitud de ambivalencia hacia los personajes femeninos por los hombres de poder.

### *Rosalía*

Rosalía, como el personaje femenino central de *La de Bringas*, representa la culminación de la ambivalencia con que Galdós trata sus protagonistas. Se puede ver la primera percepción de la ambivalencia en el título de la novela como aspecto despectivo. Francisco Bringas posee a Rosalía y ella no tiene la importancia de merecer su propio nombre en el título. Aunque en la novela parece que Rosalía puede tomar decisiones, las costumbres madrileñas la limitan y Galdós la caracteriza como mujer histérica y trivial, las cuales muestran su ambivalencia hacia ella como mujer española y su habilidad y aptitud de tomar sus propias decisiones.

El tema feminista en la novela ha sido estudiado cuidadosamente por muchos críticos. Algunos proponen que Rosalía (cómo representativa de los personajes femeninos de Galdós) es un modelo feminista y que tiene cierta voluntad al final de *La de Bringas*. Tsuchiya dice que las mujeres protagonistas de Galdós quieren minar lo que ella llama “the dominant discourses of power through their bodies and sexualities” (20). Ella arguye

que Rosalía ejerce su voluntad a través de su poder sobre su cuerpo y su capacidad de prostituirse. Otros críticos tienen ideas semejantes, como resume Backes sobre la perspectiva económica de los críticos Rodríguez, Bly y Labanyi al conectarlas: “se ve la prostitución de Rosalía como un tipo de libertad y una prueba de su [voluntad] femenina” (11). Estos críticos creen que el cuerpo femenino es herramienta de la sociedad capitalista por la cosificación del siglo XIX. Por otro lado, hay críticos que dicen que Rosalía representa “la caída de la mujer en desgracia y el fracaso total de su papel como esposa y madre” (Aldaraca 169). José Montesinos describe a Rosalía así: “una mujer odiosa, la más odiosa que quizá inventara Galdós” (98). Aunque unos críticos tienden a analizar a Rosalía o como mujer fracasada y caída o como mujer que tiene cierto control sobre su vida, propongo aquí que Rosalía no es ninguna de estos extremos. Ella es víctima de la sociedad y por eso no se puede llamarla una mujer caída. Hay un elemento determinista en la novela en que las decisiones de Rosalía carecen de importancia. El final ya está establecido—tendrá que salir del palacio en cualquier caso. La revolución de Rosalía y su salida refleja la de Isabel II. ¿A dónde podría ir? y ¿Cómo podría mantenerse? Como no tiene opciones y tiene que sobrevivir, tampoco es mujer con la voluntad femenina. Como se va a ver, no tiene opciones de verdad a causa de que las costumbres sociales la limitan.

Parece que Rosalía es una mujer cursi, estereotipa de la cultura que finge ser algo que no lo es, pero había unas costumbres de verdad que limitaban a las mujeres en la sociedad durante la segunda mitad del siglo XIX en España. Primero, la apariencia sobre todo fue expectativa social. Rosalía tiene menos dinero que otras mujeres en el palacio, pero tiene las mismas expectativas de vestirse de una manera específica. Milagros da

ejemplo de tales expectativas cuando presiona a Rosalía a comprar por crédito la manteleta:

No se prive usted a comprarla si le gusta..., y en verdad, es muy barata... Basta que venga usted conmigo para que no tenga necesidad de pagarla ahora. Yo tengo aquí mucho crédito. No le pasarán a usted la cuenta hasta dentro de algunos meses, a la entrada del verano, y quizá a fin de año. (Galdós 99)

Rosalía sabe que no tiene dinero suficiente para comprar ropa y que su esposo se enojaría si supiera la verdad, pero todavía la compra porque no quiere decepcionar a Milagros. La costumbre de apariencia (o se puede llamarla 'la ley del materialismo') representa el elemento clave a la cuestión del lector: ¿Se puede criticar a Rosalía por no llevar lo que ya tiene e ignorar a las mujeres que quieren que ella se vista más elegantemente? Sin embargo, no es tan fácil. La verdad es que no es una cuestión de su propia satisfacción, sino una expectativa social de Madrid y las maneras en que una mujer tiene que comportarse.

Se puede ver la importancia de la apariencia en las costumbres madrileñas a través de la inocencia de Golfín, el médico que trata a Francisco. Golfín piensa que, a causa de los amigos elegantes de la familia Bringas y la manera costosa en que los hijos se visten, que Francisco tiene mucho dinero para pagarle la cuenta. El narrador explica que "Golfín era un poco inocente en cosas del mundo, y como había pasado la mayor parte de su vida en el extranjero, conocía mal nuestras costumbres y esta especialidad del vivir madrileño, que en otra parte se llamarían *misterios*, pero que aquí no son misterio para nadie" (213). La manera de vivir y sacrificar todo para mantener la apariencia no sólo era expectativa de la sociedad, sino también era hecho bien conocido a los madrileños. Al final de la novela, Refugio resume este tema materialista de la sociedad, el cual es fundamental a la supervivencia: "¡Ay, qué Madrid este, toda apariencia! Dice

un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Y aquí salvo media docena, todos son pobres” (283). La apariencia es costumbre y expectativa real en Madrid que limita a las mujeres en cuanto a lo que pueden hacer y cómo tienen que vivir.

Otra costumbre que impide a la mujer y muestra que no tiene voluntad verdadera es su oportunidad de ganar dinero. Rosalía es representativa de esta costumbre; a causa de su clase burguesa no puede conseguir trabajo. Tiene las expectativas de gastar dinero para mantener la apariencia, pero sus únicas maneras de pagar vienen en forma de los maridos, amantes (la prostitución) o los prestamistas. Al final de la novela, Rosalía y Francisco salen del palacio y Rosalía sabe que va a necesitar dinero para sobrevivir y que Francisco no va a proveer para la familia, dado que ha perdido su empleo burocrático bajo Isabel II. En vez de pensar en otros trabajos que puede conseguir (que no existen de verdad) Rosalía se resigna a prostituirse. Ella reflexiona sobre su situación con Pez y decide “no volver a pescar alimañas de tan poca sustancia, y se figuraba estar tendiendo sus redes en mares anchos y batidos, por cuyas aguas cruzaban gallardos tiburones, pomposos ballenatos y peces de verdadero fuste” (295). La única opción que queda es seguir siendo prostituta y encontrar a hombres más poderosos con más dinero. Aunque se habla de Rosalía como la personificación de estas dos costumbres—la de apariencia y la de la falta de opciones para ganar dinero, las costumbres son generales y limitan a todos los personajes femeninos en la novela y por extensión las mujeres españolas decimonónicas.

Galdós presenta a Rosalía como mujer histérica y emocional que no puede pensar bajo presión. La crítica Jennifer Lowe explica que cuando Francisco pierde la vista,

Rosalía se pone triste y no se preocupa del dinero. Ella olvida todas sus quejas contra Francisco que le ha contado a Pez porque sus emociones la agobian. Las emociones no solo afectan a Rosalía en situaciones graves como la salud de su marido, sino cada vez que tiene que tomar una decisión, se pone muy emocional. Ella no piensa en las consecuencias de sus acciones. Por ejemplo, la situación financiera de los Bringas se empeora cuando está encargada del dinero y de la casa. Cuando ella descubre el dinero que su marido había escondido, inmediatamente se enoja: “el descubrimiento del tesoro sacó las ideas de Rosalía de aquel círculo de modestia y abnegación en que las había encerrado la enfermedad de su marido” (189). Cuando está en su estado histérico, Rosalía decide prestarle dinero a Mercedes sin darse cuenta de que Mercedes todavía no le ha devuelto el dinero de la primera vez que se la prestó. Ella está emocional y quiere vengarse de su marido a quien considera tacaño por gastar el dinero en la forma de prestárselo a Mercedes sin pensar en las consecuencias. Galdós usa el control percibido de Rosalía para probar que, como mujer, ella es histérica y no tiene la capacidad de pensar de manera racional sobre sus decisiones.

Otro rasgo que Galdós asigna a Rosalía para minar la voluntad percibida es su trivialidad. Se puede ver esta idea en el párrafo anterior, a través de su decisión de prestarle dinero a Mercedes a causa de su descontento con Francisco. Ella desea lo material sin importar la realidad de su situación financiera, y toma decisiones sin considerar el panorama general. Rosalía se pone nerviosa cuando Francisco cuenta el dinero y casi “metía la uña en el huequecito de la madera” (217) donde debe estar el dinero que le ha prestado a Milagros. Por suerte (para Rosalía), Francisco decide retirar y cerrar la arqueta. En el próximo capítulo, explica que Rosalía no “las tuvo todas consigo

hasta que no le vio guardar la arqueta, ponerla en su sitio cuidadosamente” (218). Como consecuencia de su intranquilidad, ella toma otra decisión trivial en que decide fabricar unos billetes falsos en caso de que Francisco quiera contar el dinero otra vez. En este momento Rosalía está desconfiada y se dice a sí mismo: “no sé qué tiene este papel que ningún otro se le iguala. Me parece que no le engaño [a Francisco]” (219). Rosalía parece tan trivial, casi como una niña en cuanto a sus maneras de evitar la culpabilidad de sus acciones. Su tratamiento como mujer trivial sirve para mostrar que aún las decisiones que puede tomar no cambian la realidad de su situación y no tienen nada que ver con las consecuencias que va a sufrir.

Con el análisis anterior, se puede ver la ambivalencia en la presentación del personaje titular de la novela y la voluntad superficial de la que Rosalía tiene que valerse por sí misma como todas las mujeres madrileñas de su clase social. Las costumbres sociales de vestirse de cierta forma y observar cierto decoro limitan las opciones de Rosalía. Como si esto fuera poco, Galdós utiliza a Francisco para minar las pocas decisiones al alcance de Rosalía. Por ejemplo, al recibir la carta de Amparo y Agustín con la invitación a la familia Bringas a visitarlos en Arcachon, parece que Rosalía podría tomar la decisión. De hecho, es ella quien habla primero con una reacción de odio y despecho. Luego, se puede ver que Rosalía quiere viajar a Arcachon. Cuando habla con Francisco, él dice que: “[r]esueltamente no vamos.... No nos movamos, hija, que bien nos va en Madrid” (250). La verdad es que aún en las situaciones donde parece que Rosalía tiene control para tomar una decisión, o por lo menos para influir a su marido, no tiene ningún poder realmente. Otro ejemplo en que parece que Rosalía tiene influencia sobre unas decisiones es en cocinar. Cuando Francisco se queda ciego, Rosalía se hace

jefa del menú para la casa. Pero en sus decisiones Francisco mantiene el poder verdadero. Él comenta en sus compras; por ejemplo, le dice a Rosalía: “dices que de limones veinticuatro reales. ¿Pero tú has mandado traer acá toda la huerta de Valencia?... póngame yo bueno, y todo irá bien. Me parece que desde que estoy así no se hacen muchas cosas que tengo ordenadas” (179). También, Francisco pide que no comparta el chocolate rico con doña Cándida. Rosalía es víctima de la sociedad y Galdós no ofrece esperanza para su situación, sino una actitud apática.

### *Doña Cándida*

Doña Cándida es la mujer a quien Galdós presenta en *La de Bringas* como la más alejada de la realidad. De hecho, ella descaradamente ignora la realidad. La actitud del escritor hacia ella es severa sin empatía, casi como si ella recibiera lo que merece. No obstante, cuando uno mira la realidad de su situación y las opciones que tiene, se da cuenta de que la mujer es la más desgraciada de la novela en que ella apenas tiene para sobrevivir y sólo vive por la bondad de sus amigos en el palacio.

La primera vez que el lector ve a Cándida en la novela es también el mejor ejemplo de su ignorancia intencional. El narrador explica que, al verla, ella “pareció sorprendida desagradablemente, como persona que no quiere ser vista en lugares impropios de su jerarquía” (71). Cándida tiene vergüenza de vivir en el piso pobre donde vive y pone excusas para la situación, diciendo que “ésta no es mi casa... Me ha instalado aquí provisionalmente, mientras se arregla la habitación de abajo donde estaba la generala. Es esto un horror, una cosa atroz” (71). Cándida no quiere que nadie sepa la realidad de su situación financiera. Al escuchar sus excusas, el narrador se queda engañado y piensa que doña Cándida es una mujer poderosa. En el próximo capítulo, el

narrador explica que doña Cándida ya “se comía precipitadamente los restos del caudal que allegó su marido, no había día en que no saliese de la casa una joya, un cuadro, un mueble con la misión de traer dineros para atender a las necesidades domésticas” (77). Doña Cándida tiene que vender sus cosas para sobrevivir porque cómo ya se ha mencionado, había una costumbre en España que limitaba las maneras de ganar dinero para las mujeres burguesas. Cándida es demasiado mayor para ser prostituta y su marido falleció. La única opción para ella es los prestamistas, pero ellos ya conocen su nombre y que no tiene dinero para pagar los préstamos. Así, esta opción ya le está vedada.

Un rasgo que se puede utilizar para caracterizar a doña Cándida es la hipocresía, o, por lo menos, su habilidad de ignorar su realidad cuando se relaciona con otra gente. Backes llama este rasgo “exhibir,” y dice que el acto era una necesidad “como una fuerza ineludible en la vida burguesa” (16). Un buen ejemplo de su habilidad de exhibir una vida irreal aparece el día del jueves santo, 1868. Doña Cándida explica que había ayudado a bañar a las mujeres pobres para la ceremonia todo el día porque “así me parecía cumplir algo de lo que nos ordena Nuestro Señor Jesucristo” (87). Se puede ver la ironía en esta frase en más sentidos de lo literal. Primero, Cándida piensa que es una cristiana modelo, aunque lo hace sin intenciones altruistas porque quiere ser considerada una mujer bondadosa. En otro sentido, se puede ver que Cándida relata esta situación a las amigas para demostrar su distancia percibida entre las mujeres pobres y ella misma. Obviamente es mentira porque, cuando llega la hora de la celebración, “Cándida no bajó, aparentemente, “porque estaba cansada de ceremoniales”; en realidad es porque no tenía vestido” (84). Cándida no está tan apartada de las situaciones de las mujeres que ayudó a



bañar, pero ella quiere que todos crean que es la imagen perfecta de una mujer burguesa en el palacio.

Otro ejemplo de la hipocresía de doña Cándida aparece al final de la novela, después de la evicción de Isabel II del palacio real. Al principio del capítulo XLIX Cándida trae “buenas noticias... “Novaliches [Marqués de General Pavía] sale con un ejército atroz... verá usted cómo los desbarata en un decir Jesús” (297). En esta parte todavía tiene fe en la monarquía de Isabel II y emplea su habilidad de ignorar la realidad otra vez. Al final del capítulo, se hace evidente que habrá un cambio de poder. Doña Cándida se dio vuelta a la chaqueta, y dice, en cuanto a los revolucionarios, que: “estuve hablando con ellos... unos pobrecillos, almas de Dios... Como no nos manden acá otros descamisados que éstos, ya podemos echarnos a dormir” (301). A través de esta situación, se puede ver la realidad de doña Cándida de no tener opciones. Backes explica que esta época capitalista española ayudó a los hombres a tener más poder que las mujeres, explicando “la formación de un capitalismo patriarcal, en el que sólo los hombres pueden tener una relación directa con el dinero y, como resultado, tienen mucho más poder dentro de la sociedad” (Backes 12). Las mujeres burguesas del siglo 19, incluso doña Cándida, no pueden tomar ninguna decisión ni política ni social en la sociedad capitalista. Doña Cándida dice que va a quedar en el palacio a causa de un cambio de razones políticas, pero la verdad es que no tiene ninguna manera de vivir sin la bondad de la reina o el gobierno y las costumbres burguesas que la apoya. En la novela, doña Cándida tiene el don de evitar la realidad de su situación de pobreza con una superioridad moral demasiado falsa que es muy irónica porque ella quiere presentarse a sí misma como persona real y elegante. Al contrario de su nombre, no es “cándida” ni honesta sobre su

situación ni a sí misma. El uso de la ironía le hace parecer un personaje no real, una caricatura de la mujer burguesa pintada por Galdós. Doña Cándida sirve como otro ejemplo de la falta de autonomía de las mujeres durante la segunda mitad del siglo 19, como Galdós las presenta.

### *Milagros*

Milagros (o sea la Marquesa de Tellería) representa la típica mujer burguesa. Tiene título (el cual no tiene Rosalía) pero no es tan dramática como doña Cándida. La primera vez que el lector ve a Milagros es una descripción de sus hijos. El narrador explica que había dado al mundo “cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con el sello de la hermosura” (81). Galdós no caracteriza a Milagros por sus propias características, sino por las de sus hijos. Si uno mira las acciones y actitudes propias a Milagros, se puede ver su enfoque capitalista y cómo este enfoque sirve para minimizar los derechos y la voluntad de la mujer.

Todas las acciones de Milagros tienen que ver con o se justifican por el capitalismo. Se puede ver su influencia cuando va de compras con Rosalía. Milagros le convence a Rosalía que compre la manteleta por varias razones como la necesidad porque es tan bella, la idea de no pagar ahora, y el hecho de que es muy barata. Además de estas razones, Milagros tiene una mentalidad capitalista que informa su proceso de pensar. Backes lo explica así: “Milagros utiliza un argumento capitalista para convencer a su amiga a que se compre un vestido: “Así está el país como está, porque el capital no circula, porque todo el metálico está en las arcas, sin beneficio para nadie, ni para el que lo posee. Don Francisco es de los que piensan que el dinero debe criar telarañas” (Galdós 137)” (Backes 16). Esta interacción muestra la intersección de la sociedad capitalista y

las costumbres sociales de la mujer española. Ellas tienen que ir de compras y comprar cosas para mantener su apariencia, pero además tienen que apoyar la sociedad capitalista para mantener la apariencia del estado. Esta idea también viene de Backes, quien explica que las mujeres justifican sus compras como un “acto que podrá mejorar la situación sociopolítica de España” (16).

Esta idea extiende a la situación de Milagros en que tiene que servir la cena a muchos invitados, pero no tiene dinero para pagar la cuenta para la cena. Rosalía viene para pedir el dinero que Milagros la debe, y Milagros responde: “[m]añana tengo baile y cena, una solemnidad de familia, absolutamente indispensable. Ya he repartido las invitaciones...” (135). Milagros se siente responsable para tener una cena en su casa, pero no tiene los medios para llevarla a cabo. Hay un elemento claramente capitalista aquí, en que tiene que servir comida rica, vestirse de manera elegante y decorar su casa para el baile. También, todavía se ve la intersección de las expectativas sociales y los elementos capitalistas de la sociedad. Milagros es un eslabón en la cadena, pero no tiene la oportunidad de tomar decisiones fuera del consumismo y no puede tener éxito en sus decisiones capitalistas.

Como explican muchos críticos, la sociedad española se centraba en el consumo durante la segunda mitad del siglo 19. Por eso, el deseo era lo que empujaba a la gente. Todos deseaban el poder y utilizaban la manera de vestirse y el intercambio de lo que tenían (lo físico, la apariencia, el dinero, etc.) para ganarlo. Las mujeres nunca ganaron en una sociedad así. Los hombres mantenían el poder, y Milagros tiene que rogar, prestar o robar lo que necesita de la gente. Al final de la novela, ella también cambia su estatus político para mantenerse en el palacio. A través de sus intenciones capitalistas, se puede

ver que Mercedes no tiene ningún control sobre su vida, y que es otra representación de la ambivalencia hacia la mujer por un escritor masculino.

### *Refugio*

Refugio es la única mujer en la novela, que se examina aquí, que no pertenece a la burguesa. Ella es de la clase trabajadora. También se nota que no tiene esposo, pero tiene muchos amantes—información que las mujeres burguesas usan para juzgarla. Por ejemplo, cuando Rosalía viene para pedirle dinero, piensa: “¿cuántos caballeros conoces tú, grandísimo apunte?” (287), y no parece al lector que existan muchas expectativas para su vida. También se debe notar algo interesante aquí sobre Rosalía. El uso de “apunte” cuando quiere decir “puta” indica que Rosalía se considera a sí misma tan digna, o sea de un estatus social elevado, que no quiere usar palabrotas sin reconocer que por sus acciones con Pez merece el mismo título. Galdós presenta a Refugio como la voz de la razón. Por ejemplo, Refugio llama la atención a la discrepancia entre la apariencia y la realidad de Madrid: “aquí todo es pobretería, que aquí no hay aristocracia verdadera, y que la gran mayoría de los que pasan por ricos y calaveras no son más que unos cursis...” (286). La realidad de Refugio es más determinista y pesimista que la de las otras mujeres, y se puede ver la ambivalencia de Galdós en el hecho de que todas las decisiones de Refugio vienen de las consecuencias y decisiones de las mujeres por quienes Refugio trabaja.

Refugio, como dueña de una tienda de modas, maneja un negocio patrocinado por las mujeres burguesas. Ellas saben lo que quieren, y Refugio puede proveerlo, pero las clientas no tienen dinero. Ellas son víctimas que dependen de sus maridos para mantener la apariencia y tener éxito en la sociedad española. Se debe notar que los esposos también

son víctimas, porque ellos dependen de la burocracia para sobrevivir; tienen trabajos en el palacio, pero no tienen control verdadero sobre el estado del país y tienen ingresos limitados sin importar la cantidad de trabajo que hacen. La victimización de los hombres funciona en un segundo nivel para atrapar a las mujeres. Cuando Refugio decide empezar su negocio, Bringas le presagia que su tienda va a fracasar porque las mujeres no pueden permitirse ningún lujo:

--¡Bonito negocio! ¡Vaya unos micos que te van a dar tus parroquianas! Aquí el lujo está en razón inversa del dinero con qué pagarlo. Mucho ojo, niña... Se me figura que, si tu hermanita no te manda con qué vivir, lo que es con el trapo nuevo te comerás los codos de hambre... ¿Y vienes a sonsacarnos para que seamos tus parroquianos? Chica, por Dios, toca, toca a otra puerta... Tu industria es la ruina de las familias y el noviciado de San Bernardino. Pero te deseo buena suerte y te recomiendo que no tengas entrañas, si quieres defenderte de la miseria. (Galdós 183).

Refugio quiere pensar que tiene autoridad sobre su vida, pero la realidad que presenta Galdós es que Refugio tiene que cosechar lo sembrado por la sociedad burguesa española. Al final de la novela, su situación llega a ser irónica, en que Refugio se da cuenta de que no puede ganar el dinero que necesita para sobrevivir a través de su trabajo: “Yo no sirvo para esto. No sé en qué estaba pensando mi hermana cuando se le ocurrió que yo podía meterme a comerciante... desde que estoy en esto, no he hecho más que perder dinero” (276). Todo el tiempo piensa que todavía tiene totalidad en su control sobre su vida y dice: “no debo a nadie, y si lo debo lo pago; vivo de mi trabajo, y nadie tiene que ver con mis acciones, y lo primero que digo es que no engaño a nadie” (286). La situación se presenta de manera muy irónica en que aún la voz de la razón en la novela no se da cuenta de que es víctima de las costumbres de la sociedad. También, a través del personaje de Refugio, se puede ver la ignorancia de los personajes femeninos y la ambivalencia con que el autor los presenta.

### *Conclusión*

Todos los personajes femeninos en *La de Bringas* son víctimas de la sociedad capitalista. Aunque parecen tener cierto control sobre su vida, que pueden ir y venir cuando quieran, la verdad es que las costumbres sociales (y capitalistas) impiden el ejercicio de la voluntad verdadera. Las mujeres tienen reglas sociales sobre la importancia de la apariencia, pero son muy limitadas en lo que pueden hacer para ganar el dinero necesario para vivir de una manera capitalista aceptable. Ellas piensan que tienen que comprar cosas para mejorar la situación sociopolítica de España (Backes 16) un hecho que sirve para limitarlas aún más. Incluso la voz de la razón en la novela (Refugio) es víctima en que no puede sobrevivir porque tiene que ocuparse con los problemas de las mujeres burguesas. Lo que algunos críticos (Rodríguez, Bly, Labanyi y Tsuchiya) proponen como muestran de la voluntad en la novela es realmente la ambivalencia de Galdós como realista en cuanto a la situación de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX en España.

## CHAPTER FIVE

### Conclusión

“Cuántos siglos necesita la razón para llegar a la justicia que el corazón comprende instantáneamente.”

–Concepción Arenal

### *Introducción*

Esta tesis ha investigado muchas costumbres sociales del siglo XIX que limitaban a la mujer en cuanto a su habilidad de tomar decisiones. Aquí, primero repasamos las costumbres mencionadas que, en su conjunto, servían en parte para explicar las limitaciones sobre el estado femenino en España. Otras limitaciones, que definían la situación de la mujer incluían las políticas y las demográficas, las que igualmente acortaron los derechos humanos de la mujer. Después, sintetizamos los modelos de la mujer que ha examinado esta investigación. Luego, propone unas maneras de profundizar el estudio y al final conecta los temas feministas examinados aquí del pasado de España con el presente y la relevancia axiomática de los derechos humanos para la mujer.

### *Las costumbres sociales del siglo XIX*

La primera costumbre que se ha revelado en cada lectura examinada en esta tesis es la de la apariencia o la preocupación por la ropa de la gente española. Después de la llegada de la industrialización en España, una actitud capitalista inundaba a toda la sociedad por una economía de mercado liberal. El consumismo, como resultado de esta

economía, crecía en importancia para los españoles y la mujeres específicamente. Una crítica explica la presión por los medios sobre las mujeres de la manera siguiente:

Women's magazines from the mid-nineteenth century used both biblical and economic reasoning to encourage women to shop, particularly for fabrics, beauty products and other fashion-related items. The popular *Museo de las Familias* regularly featured columns on "Estudios de costumbres"... this magazine contended that the consumption of fashion was the backbone of the Spanish economy: "La moda es un elemento de vida en las naciones, una manantial de riqueza y prosperidad. Un principio de economía política, de grandes y muy atendibles consecuencias." (Mercer 65).

La apariencia se convirtió en herramienta para demostrar el valor de la gente, desde la clase baja (Refugio en *La de Bringas*) hasta la burguesía (Micaelita, "El encaje roto"). En cuanto al estado de la mujer, la apariencia representaba una paradoja y limitación de su voluntad en que la sociedad esperaba que la mujer se vistiera de una manera específica para valorarla y enseñaba que su habilidad de comprar era acto de voluntad, pero en casi todos los casos examinados aquí, la mujer española no tenía ni los fondos ni la oportunidad de ganarlos por sí misma para satisfacer la expectativa social.

La falta de las oportunidades de ganar dinero también constituía una costumbre española que servía para restringir a la mujer. Como se ha mencionado, la mujer de la burguesía tenía tres opciones para ganar dinero: prostituirse, pedir dinero de su esposo o ir a un prestamista. La mujer de la clase baja a veces parecía tener más oportunidades, como Refugio en *La de Bringas*, pero realmente es víctima de las mujeres burguesas a quienes les falta el dinero para pagarla. Otras mujeres de la clase baja tenían aún menos opciones porque no tenían esposos para darles dinero ni podrían conseguirlo por un prestamista. En el caso de Ildara ("Las medias rojas"), la única opción que le queda es la prostitución.



Esta tesis también analizó otras costumbres que se limitaban a la mujer española del siglo XIX, las cuales incluyen la falta de oportunidad para que la mujer pudiera conocer a su comprometido (como se ve en “El décimo,” “Piña,” y “El encaje roto”); el tabú de hablar sobre temas feos, incluso el abuso y la sexualidad femenina (un tema y costumbre que aparece en cada cuento examinado de alguna forma y en *La de Bringas* por los deseos sexuales de Rosalía hacia Pez) y al final se ha examinado la expectativa que la mujer se convirtiera en cuidadora del marido/la familia.

#### *Otros obstáculos que afectan el estado de la mujer*

Además de las costumbres sociales que restringían las maneras de que la mujer podía tomar decisiones, se ha discutido algunos factores no sociales que servían para determinar los derechos y el lugar dentro de la sociedad de la mujer. El primer factor que impactaba a la mujer era su ubicación física en España. En las obras analizadas aquí, se vio que las mujeres urbanas tenían más oportunidades que las rurales. Por ejemplo, aunque ambas Refugio e Ildara son de la clase baja, Refugio vive en la ciudad de Madrid y tiene más oportunidades económicas para ganar dinero. Ildara, como muchacha galiciana rural, sólo puede convertirse en prostituta para mejorar su situación. La billetera en “El décimo” (aunque se ha examinado el cuento desde una perspectiva de la falta de opciones para la mujer), también puede vender billetes en la ciudad, una opción que no existe en las partes rurales del país. El primer capítulo de la tesis investigó las razones para esta dicotomía, la cual es un resultado de la llegada de la industrialización que cambió la sociedad urbana mientras que la sociedad rural se adhería a las tradiciones antiguas.

La clase social es otro factor que contribuía al ejercicio de la voluntad de una mujer. En las historias examinadas, las mujeres de la clase alta tenían experiencias diferentes que las de la burguesía y marcadamente diferente de las pobres. Ildara, Piña, la mujer sin nombre de “El décimo” todas representan a mujeres de la clase baja. En los cuentos de estas “mujeres” (incluso Piña porque como ya se ha explicado aunque es gorila, el cuento es una fábula que representa de otra manera los seres humanos) los temas son aún más oscuros—el abuso doméstico de Ildara y Piña y la carencia total de consideración por parte de esposo a su mujer en “El décimo” tienen efectos más prejudiciales que los sobre las personas del tercer y cuarto capítulos en que estas mujeres se preocupan por sus vidas mientras que en los otros, la mujer se preocupa por su estatus social o su valor humano. Refugio es la representativa de la clase baja en *La de Bringas*, y aunque ella no sufre por los temas de otros personajes de su clase (a causa de su posición urbana y el dinero que se le ha dado algún pariente) su futuro es poco mejor que el de Ildara: su empresa ha fracasado y no tiene a donde irse. Las mujeres de la clase burguesa y alta observadas por esta tesis, por ejemplo Micaelita, Rosalía, Candidita (de “Memento,” pero de cierta manera Cándida de *La de Bringas* también) y Clotilde sufren de otros obstáculos, como la inhabilidad de expresar sentimientos (Micaelita y sus razones por no casarse con Bernardo y Candidita con su amor sensual hacia Gabriel), la inhabilidad de encontrar trabajo y por eso la falta de dinero (Rosalía y sus problemas financieros) y las obligaciones a sus familias (también Rosalía en cuanto a vestir a sus hijos y cuidar de Francisco cuando pierde la vista y Clotilde y su obligación a cuidar a su esposo). La clase social, además de costumbres ya mencionadas muchas veces

representaba otro obstáculo que tenía que vencer la mujer si quería tomar cualquiera decisión en cuanto a su vida.

En esta tesis se ha criticado las estructuras masculinas que servían para limitar a lo que la mujer podía hacer. Estas incluían la burocracia española, luego el poder masculino que venía de la burocracia y al final abuso doméstico a manos masculinos que era prevalente en España durante el siglo XIX y fue desenfrenado por la burocracia y la política. En “Piña” y *La de Bringas* se comprendió la incompetencia de la burocracia española y la suposición general que los hombres sabían lo que era mejor para la mujer y su bienestar. Se ilustró el poder masculino en “El décimo,” “Memento,” “Revolver” y *La de Bringas*. En estas lecturas, aunque no es la burocracia en su totalidad que toma las decisiones para la mujer, es un hombre específico que la representa. Además del poder masculino, también se ha presentado el abuso doméstico por parte del hombre en los cuentos “Piña,” “Las medias Rojas,” “Revolver,” y hasta cierto punto en “Feminista” y “El encaje roto.”

El lugar de la mujer, o rural o urbana, la clase social de la mujer y las estructuras masculinas de la sociedad española eran factores que servían para determinar la calidad de vida femenina y los temas con que iba a tratarse en este siglo. Estos factores, en combinación con las costumbres sociales definían lo que significaba ser mujer en el siglo XIX y la voluntad que tenía una mujer para tomar sus propias decisiones.

## *Cómo los tres modelos presentados iluminan el futuro de la mujer*

### *La destrucción real de la presente*

El segundo capítulo de la tesis investigó tres cuentos de Emilia Pardo Bazán. Se ha escogido Emilia Pardo Bazán, como ya se explicó, como autora emblemática por varias razones. Primero, ella escribió más de trescientos cuentos y tres novelas, y por eso hay muchas opciones y patrones bien establecidos. Segundo, como mujer española, la Condesa conocía bien el estado de la mujer y pasó toda su vida luchando contra las costumbres sociales que la. Los cuentos analizados en este capítulo, “Piña,” “El décimo” y “Las medias rojas” representan el estándar de la autora en cuanto a la realidad que vio durante su vida. Este capítulo concluye que a causa de la violencia animada por el ambiente rural y la carencia total del bienestar de la mujer, Pardo Bazán presagió y muestra la sociedad real y destructiva para la mujer que no puede ejercer la voluntad en su propia vida.

### *Unas opciones en que la mujer supera las expectativas sociales que la limita*

El tercer capítulo también analizó cuentos de Emilia Pardo Bazán, los que contrasten con los del segundo capítulo. Se ha presentado varios cuentos: “El encaje roto,” “La boda,” “Memento,” “Primer amor,” “Feminista” y “La enfermera” para proponer que no todos los cuentos de la autora ilustran una sociedad fea sin esperanza para la mujer. En este capítulo, se ha considerado algunos modelos en que la mujer española ejerce voluntad y vence ambas las costumbres sociales y los factores políticos y demográficos que tradicionalmente la limitaba. Los temas incluyen la felicidad fuera del matrimonio, el valor y los deseos sexuales de las mujeres especialmente las mayores y

algunas maneras de que una puede encontrar la felicidad dentro de su matrimonio, o sea, cómo puede obtener el mejor resultado de la situación. Dos cuentos discutidos en el capítulo también invierten el estándar de la mujer española, por criticar la imagen del ángel de la hogar en “Feminista” y “La enfermera.” Una crítica detalla la manera en que la autora subvierte esta imagen de la mujer así: “she exposes women’s discontent with “angelic” confinement to domestic space...The writer documents numerous cases of wife abuse, neglect, and abandonment which have no connection to wifely virtue or character” (Pérez 41). Los cuentos escogidos en esta sección son también contemporáneas de la autora, aunque un poco menos típicos. Sin embargo, se puede ver por los seis cuentos que los modelos de vivir en que la mujer supera las costumbres españolas representaron un patrón que la autora elaboró a lo largo de su vida.

#### *Un vistazo desde la perspectiva masculina*

En esta tesis ha seleccionado un autor masculino para contrastar con las ideas femeninas de Emilia Pardo Bazán. Benito Pérez Galdós era contemporáneo (también amante) de la Condesa, y además es el autor realista más famoso de España cuyas novelas contemporáneas son típicas de la época. *La de Bringas* es una muestra ejemplar del autor, y por eso se ha explorado su tratamiento de los personajes femeninos de la novela. A través de un análisis de estas personajes: las cuales son de la clase baja y la burguesía, de espacios urbanos y son víctimas de las costumbres sociales y algunos factores políticos del reino de Isabel II, se ha propuesto que el autor no toma una posición sólida como la de Pardo Bazán, sino que trata a las mujeres con cierta ambivalencia. Mercer resume la manera en que Galdós utiliza las costumbres sociales con las acciones de la protagonista:

Galdós recognized that the aspiring but precarious social parvenus of his class could not possibly match the truly opulent upper echelons of society in their spending. Rosalía's interest in fashion is problematic...Galdós's primary criticism of Rosalía is not that she is a consumer of ostentatious clothing, but rather that she has become an uncultivated woman who has succumbed to excess. (Mercer 70). El autor no ofrece nuevos modelos para la mujer ni critica el estándar actual de su estado.

En la tesis se ha sugerido que este vistazo ambivalente se puede considerar típico del hombre español del siglo XIX y contrasta con las posiciones fuertes de Emilia Pardo Bazán.

### *Unas maneras de profundizar en la investigación*

Hay muchas oportunidades para ampliar la investigación y existen varias vías de profundizarla más. Primero, aunque no había muchos autores femeninos en el siglo XIX de España, se puede investigar algunas lecturas de la gran feminista Concepción Arenal, la galiciana Rosalía de Castro o Isabel Cheix (escritora literaria) para ver cómo enfrentaban una sociedad no dispuesta a darle derechos humanos a la mujer. Del mismo modo, hay otros autores masculinos que se puede examinar para ver si la actitud ambivalente de Galdós dominaba la sociedad masculina española, incluso Blasco Ibáñez (otro naturalista) y José María de Pereda (un contemporáneo de Galdós más conservador en cuanto a la política del estado).

Otra manera de expandir la investigación incluye un análisis de otras obras de los mismos autores en cuanto al tema. Como ya se ha dicho, Pardo Bazán escribió más de trescientos cuentos, además de novelas. Sería útil comparar las novelas de la naturalista con las novelas del realista Galdós. Además, Galdós escribió varias novelas cuyos títulos refieren a una mujer protagonista como *La de Bringas: Fortunata y Jacinta*, *La*

*desheredada* y *Doña Perfecta* entre otros. Sería interesante ver si trata a estas protagonistas como la titular de *La de Bringas*.

Otra opción sería hacer un análisis cronológica de las mujeres que siguen el modelo propuesto de Pardo Bazán en España hasta hoy para ver la formación y el paso del movimiento feminista español. Se puede marcar la cronología de los derechos humanos de la mujer por la literatura contemporánea de autores femeninos del siglo XX. Con este enfoque, podría centrar en las escrituras de las mujeres que escribían durante y después del régimen de Franco, como Carmen Laforet (durante); Anna María Matute y Carmen Martín Gaité; (durante y después) y Soledad Puértolas, Esther Tusquets y Almudena Grandes (en los años ochenta). Estas tres ideas representan maneras en que una puede ampliar el estudio actual y establecer más las ideas propuestas aquí y la conexión entre los derechos femeninos españoles y la literatura del país.

#### *La relevancia hoy en día del análisis femenino*

La historia de la mujer española se puede resumir en el dicho: “un paso adelante, dos atrás.” Pardo Bazán luchaba toda su vida para la educación y la validación de la mujer. Cuando la condesa murió en 1921, el logro mayor para la mujer fue que podía asistir a la universidad (hecho que realizó en 1910). Luego, en 1931 con la llegada de la segunda república, la mujer española ganó los derechos de divorciarse y trabajar. Perdió estos derechos por el régimen de Francisco Franco de 1939 hasta 1975. Este año vio la abolición del *permiso marital*, lo que requirió que las mujeres tuvieran el permiso de sus maridos en cuanto a cualquier actividad económica. En 1981, la mujer española finalmente tenía el derecho de iniciar procedimientos judiciales.

Hoy, todavía existe una disparidad de género entre los derechos y privilegios del hombre y los de la mujer en España. El porcentaje de mujeres en los consejos supervisores es 11% (Europa 2). Las diferencias salariales entre hombres y mujeres es 16.7% (2). Un estudio compara los datos económicos entre las mujeres y los hombres así: “The employment rate of women in Spain is lower than the EU-27 average. Also, women still do not participate in the labour market to the same degree as men. 52% of Spanish women were employed in 2011 as opposed to 63.2% of Spanish men” (Europa 4). Estos datos indican que había mucho progreso en el país durante los últimos cuarenta años, pero todavía indica que existe una diferencia en la percepción del trabajo de los hombres y las mujeres.

En cuanto a la educación, los datos de la mujer le harían sentirse muy orgullosa a Emilia Pardo Bazán. En el país, más mujeres reciben títulos secundarios (54.8%) y licenciaturas (30.6%) que los hombres españoles: 50.8% para el secundario y 27.4% para la licenciatura (Europa 6). Los datos también indican que las mujeres españolas tienen más educación que el ciudadano medio europeo. Hay que notar que, aunque más mujeres asisten a la universidad y reciben la licenciatura, el estudio concluye lo siguiente sobre las áreas de estudios: “the existence of “typical” female fields of study as well as “typical” male fields of study is predominant in Spain... Women are still overrepresented in gender typical fields of study such as teaching and health, as well as humanities and arts” (Europa 5). La educación de la mujer española es un dominio en que se destaca la igualdad, aunque las áreas de estudios todavía requieren más diversidad para ambos mujeres y hombres.



En el ámbito político, la mujer ha avanzado también. En 2007, España aprobó una ley que manda que 40% de los candidatos de cada lista y cada elección tengan que ser mujer (Quota 1). A causa de esta ley, 36% de los populares en el Congreso de los Diputados son mujeres (3). Sólo existen dos países con más representación femenina: Suecia, 44% y Finlandia, 42% (4). Aunque ha habido mucho progreso y España se ha convertido en pionera de la mujer en la educación y la política, esto no quita que sólo tercera parte del Congreso tienen representación femenina.

El feminismo que se ha descrito esta tesis tiene que ver con los derechos humanos de la mujer en el siglo XIX en España. En algunos ámbitos, España ya se ha modernizada y las mujeres tienen la voluntad para tomar decisiones sobre sus vidas. En otros ámbitos, el país todavía tiene bastante trabajo por hacer—especialmente en cuanto a los temas propuestos por Emilia Pardo Bazán como abuso doméstico y el valor de las mayores. A través de la literatura del siglo XIX en España, se puede entender la formación de un movimiento y el tema axiomático del feminismo en un país que todavía se esfuerza a definirlo.

## BIBLIOGRAPHY

- Aldaraca, Bridget, 1938. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. United States, 1992.
- Amorós, Andrés. *Antología comentada de la literatura española*. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- Backes, Heidi. "La economía del deseo: la ropa, la mujer y el mercado en *La de Bringas* y *Sister Carrie*." *Anales Galdosianos*, vol. 49, no. 1, 2014, pp. 11–27.
- Bender, Rebecca M. *First-Wave Spanish Feminism: Negotiating the Changing Faces of Motherhood and Maternity through Narrative*, ProQuest Dissertations Publishing, 2013.
- Bieder, Maryellen. "Plotting Gender/Replotting the Reader: Strategies of Subversion in Stories by Emilia Pardo Bazán." *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 2, no. 1, 1993, pp. 136-157.
- Enríquez de Salamanca, Cristina. Aldo Blanco, and Catherine Jagoe. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Felski, Rita, 1956. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1995.
- Figuroa, Araceli Herrero. "Emilia Pardo Bazán. 'Feminista': desigualdad intergenérica y maltrato doméstico." *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 0, no. 8, June 2016, pp. 57–70.
- Folguera Crespo, Pilar. "La presión del espacio urbano sobre la actividad cotidiana de la mujer: espacio interior y exterior." *Estudios Territoriales*, no. 5, 1982, pp. 107.
- Gasior, Bonnie L. "The Economy of the Feminine in Emilia Pardo Bazán's 'Las Medias Rojas.'" *Hispania*, vol. 90, no. 4, 2007, pp. 747–54. JSTOR, doi:10.2307/20063609.
- Graham, Helen, and Jo Labanyi. "Spanish Cultural Studies, an Introduction: The Struggle for Modernity." *The American Historical Review*, vol. 102, no. 1, 1997, pp. 261.

- Hoffman, Joan M. "Torn Lace and Other Transformations: Rewriting the Bride's Script in Selected Stories by Emilia Pardo Bazán." *Hispania*, vol. 82, no. 2, 1999, pp. 238-245.
- Inés de la Cruz, Juana. *Hombres Necios Que Acusáis*.  
<http://ciudadseva.com/texto/hombres-necios-que-acusais/>. Accessed 14 Feb. 2018.
- Kaiura, Leslie Maxwell. *Battered Angels: Domestic Violence in Spanish Literature, 1850-1925*. 1 Jan. 2008, p. DataCite, doi:10.18130/V32W5S.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford University Press, Oxford;New York;, 2000.
- Lowe, Jennifer. "Galdós' Presentation of Rosalía in 'La de Bringas.'" *Hispanófila*, no. 50, 1974, pp. 49–65. JSTOR, doi:10.2307/43807503.
- León, Luis de. *La perfecta casada*. Editorial Lis, 1950.
- McKenna, Susan M. *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*. Washington, D.C.: Catholic University of America, 2009. Print
- Mercer, Leigh. *Urbanism and Urbanity: The Spanish Bourgeois Novel and Contemporary Customs (1845–1925)*. Bucknell University Press, 2012.
- Miller, Stephen. *The Realist Novel*. Cambridge UP, 2004.
- *The Naturalist Novel*. Cambridge UP, 2004.
- Moi, Toril. *Sex, Gender and the Body: The Student Edition of what is a Woman?* Oxford UP, 2005.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. vol. 5., Gredos, Madrid, 1991.
- Montesinos, José F. *Galdós.*, Spain, 1968.
- Moya, Jose C. *Cousins and Strangers: Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*. University of California Press, 1998.
- Nacional Statistical Institute (INE) Spain. *The Ley de Iguldad ("Gender Equality Act") in Spain and Gender Mainstreaming in Government Statistics*. 2012,  
[https://unstats.un.org/unsd/gender/Rome\\_Dec2007/docs/1\\_Spain.pdf](https://unstats.un.org/unsd/gender/Rome_Dec2007/docs/1_Spain.pdf).
- Nash, Mary. "Experiencea y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España." *Historia Social*, no. 20, 1994, pp. 151–172. JSTOR.

- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos (Los mejores clásicos)*. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015.
- *El encaje roto y otros cuentos*. Modern Language Association of America, 1996.
- "El Revólver." Ciudad Seva - Luis López Nieves, <http://ciudadseva.com/texto/el-revolver/>. Accessed 14 Feb. 2018.
- *La Cuestión Palpitante*. Madrid :, 1883, <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b000921887>.
- "La Enfermera." Ciudad Seva - Luis López Nieves, <http://ciudadseva.com/texto/la-enfermera/>. Accessed 14 Feb. 2018.
- Pattison, Walter T., 1903. Emilia Pardo Bazán. vol. TWAS 134., Twayne Publishers, New York, 1971.
- Pérez Galdós, Benito, 1843-1920. *La De Bringas*. Perlado, Páez, y compañía, Madrid, 1906.
- Pérez, Janet. "Subversion of Victorian Values and Idea Types, Pardo Bazán and the Ángel Del Hogar." *Hispanofila*, no. 113, 1995, pp. 31-44.
- Pinto, Derrin, and Carlos de Pablos-Ortega. *Seamos pragmáticos: Introducción a la pragmática española*. Yale University Press, 2014.
- Rodriguez, Adna R. *La cuestion feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazan*. A Coruna: O Castro 1991. Print.
- Roland Berger Strategy Consultants. *Country Profile Spain*. European Commission, 2012, [http://ec.europa.eu/justice/gender-equality/files/epo\\_campaign/130911\\_country-profile\\_spain.pdf](http://ec.europa.eu/justice/gender-equality/files/epo_campaign/130911_country-profile_spain.pdf).
- Rotella, Pilar V. "Naturalism, Regionalism, Feminism: The Rural Stories of Emilia Pardo Bazán and Caterina Albert I Paradís." *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, vol. 15, no. 3-4, 2001, pp. 134-47.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. University of Toronto Press, 2011.
- . "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*." *Romance Quarterly*, vol. 40, no. 1, 1992, pp. 35-47.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 2015.
- Veltman, Andrea, Mark Piper, and Oxford University Press. *Autonomy, Oppression, and Gender*. Oxford University Press, New York, 2014.

Walter, Susan Jean. "The Interplay of Feminism in Emilia Pardo Bazán's Essays and Short Stories." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 65, no. 1, July 2004, pp. 159–159.

Zola, Émile, and Pip Broughton. *Thérèse Raquin*. Oberon Books, 1998.