VII.
EMILIA PARDO BAZÁN, CRÍTICA LITERARIA: VARIANTES BREVES DE LA NOVELA*

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Las investigaciones que se han dedicado a estudiar las creaciones literarias en prosa de Emilia Pardo Bazán se han centrado hasta la fecha en el estudio de la novela y de los cuentos. Estos han despertado especial atención por su dispersión[1] y por su modernidad, como ya señaló en su día Mariano Baquero Goyanes (1949). Contrasta con ello lo poco conocida que sigue la novela corta pardobazaniana, en particular en España, donde la crítica se ha dedicado fundamentalmente a analizar y a rescatar los otros géneros de tan polígrafa escritora.

Desde un punto de vista crítico, Emilia Pardo Bazán mostró interés por la novela breve desde temprano, ya que al estudiar la genealogía de la novela naturalista aparecía junto al cuento como variantes tradicionales de la misma en Europa. Si bien sus estudios críticos suelen simultanear el proceso de creación artística, en el caso de la novela corta existe un ligero desfase temporal, ya que sus primeras reflexiones aparecen con sus estudios sobre la novela naturalista en 1882, mientras que sus primeras novelas cortas datan de 1884.

1 Sobre todo, a partir de la última edición de las *Obras completas* de la escritora en la Fundación Castro, a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. A su cargo están también las compilaciones sobre novela corta de la escritora (Pardo Bazán 2002).

*Publicación de procedencia: Luis Beltrán Almería Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), Novela corta: teoría e historia, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 105-127.

Su trayectoria como prosista breve empezó de manera temprana con las novelas cortas *Bucólica* (1884) y *La dama joven* (1885), a la vez que observaba, muy en escorzo, la presencia de estas modalidades novelescas al estudiar la genealogía de la novela como hija de la épica en España y en Francia en *La cuestión palpitante* (1893). Le siguieron tres novelas ejemplares en 1895: *El tres arcos de Cirilo, Un drama* y *Mujer;* las dos últimas salieron a la luz en *La España Moderna* por entregas y más tarde, en 1906, bajo el título de *Novelas ejemplares.* Coincide este periodo con la disminución de la novela larga entre la obra creativa de doña Emilia, pues entre 1906 y 1921, año de su óbito, solo dos títulos vieron la luz en este género: *La sirena negra* (1908) y *Dulce dueño* (1911), frente a los quince títulos de novelas ejemplares y cortas que publicó en esas fechas y la ingente cantidad de cuentos hoy localizados.

En la última etapa de su trayectoria, la novela corta vuelve a reaparecer a la luz de sus lecturas de autores contemporáneos de la literatura francesa, puesto que la *nouvelle* es un género tradicional que ella consideraba nacional y genuino en el país vecino. El interés fue más tardío que el que sintió por los cuentos y las leyendas. Sorprende, no obstante, que la composición de novela breve prácticamente acompañase a la escritora en gran parte de su trayectoria, entre 1884 y 1920.

Si la primera etapa de creación de novela corta obedece a su interés por restaurar la novela y sus variantes, en la segunda etapa, a partir de 1906, Pardo Bazán colaboró en el fenómeno editorial de las colecciones populares o de quiosco. Este, importado de Francia y animado en muchas ocasiones por democratizar la cultura como un fenómeno de cultura de masas, ponía al alcance de la mayoría producciones novelescas de un gran elenco de autores contemporáneos. Emilia Pardo Bazán colaboró en las colecciones de El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, El Libro Popular y La Novela Corta, entre 1907 y 1920, con títulos como *Cada uno…, El áncora, Belcebú, Arrastrado, En las cavernas, Allende la verdad* o *La Pepona,* entre otros.

Los estudios que se han realizado sobre la prosa breve de la escritora gallega nos llegan desde el extranjero, en particular de los países anglosajones, con la tesis pionera de Eliza Guilkey (1970) y los estudios de Julia Biggane (1997 y 2000) y de Janet Pérez (1992 y 1995), aunque a estas dos últimas investigadoras también les interesó un acercamiento desde el

punto de vista feminista. Este hace las veces de fiel en la balanza o de criterio para clasificar el corpus de novela breve de la escritora en dos etapas. Por su parte, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2002) ofrecen un breve pero sugerente acercamiento en el prólogo que abre el sexto volumen de la última colección de *Obras completas* (IX-XXIII). Si la producción de novelas breves de Emilia Pardo Bazán se conoce parcialmente, menos se sabe todavía de la mirada que ella vertió sobre la novela como forma breve, desde su propia perspectiva crítica. El presente trabajo es un primer acercamiento a las impresiones de lectura y juicios al respecto de la escritora.

1. Emilia Pardo Bazán, un método personal de crítica literaria

Desde los inicios de su carrera en el mundo de las letras y, en parte, por haber sido autodidacta, alejada al principio de los círculos de sociabilidad literaria, a Emilia Pardo Bazán le interesó la crítica literaria como nueva ciencia y como fuente de conocimientos para el desarrollo y perfeccionamiento de su propia producción literaria. Frente a las preceptivas y a las estéticas clásicas, doña Emilia apreciaba que, durante el siglo XIX, la crítica literaria hubiese dejado de ser una disciplina normativa, y que, gracias a las influencias del positivismo, hubiese adquirido «su verdadero puesto de ciencia de observación, suprimiendo sus enfadosos dogmatismos y su impertinente formulario» (Pardo Bazán, 1882). Frente a las valoraciones clásicas de tipo cualitativo, ajustadas a unos criterios preestablecidos, abstractos y arbitrarios que servían para indicar cómo «debieron ser en opinión del preceptista», lo que le interesaba a la crítica nueva, y a Emilia Pardo Bazán, era analizar «cómo ellos se manifestaron» (*La cuestión palpitante:* 324). En suma, los nuevos objetivos de la crítica de la época dejaron de ser «corregir y distribuir palmetazos», para servir de verdadero apoyo al conocimiento de las creaciones literarias, por concentrarse en «estudiar y tratar de comprender y explicar lo que existe» (*ibidem:* 324). Ese fue el camino que ella emprendió en unos dilatados años de estudio, que le llevaron siempre a estar atenta a la evolución de las tendencias artísticas y su examen siempre fue personal. Así, se convirtió en referencia crítica ineludible con *La cuestión palpitante,* una serie de artículos en el diario madrileño *La Época* en 1882 que después reunió en un volumen prologado por Clarín. Con ellos introdujo el naturalismo en

España y revisó la cuestión del realismo en la novela, género que intentó rehabilitar. Pardo Bazán adoptó para ello una perspectiva francesa, española e inglesa. Otras cuestiones estéticas y críticas, un tanto a caballo entre la crítica, la teoría y la historia de la literatura, fueron desfilando por sus ensayos,[2] muchos de ellos en su revista unipersonal y literaria *Nuevo Teatro Crítico* y en otros periódicos y revistas. Ella misma realizó pequeñas selecciones temáticas de sus colaboraciones en la prensa que fueron reimpresas en folletos y pequeños opúsculos, tales como *Lecciones de literatura* (1906) o *Retratos y apuntes literarios* (1908).

Desde un punto de vista metodológico, Emilia Pardo Bazán se definía como una heteróclita. Le atrajeron sobremanera las escuelas críticas de Francia, «su patria literaria de adopción» (González Herrán y Villanueva, 2002: xv): la de Taine por su cientificidad y la Brunetière —«el más afirmativo y sistemático de los críticos franceses actuales» (1906: 36)— por su método individual e impresionista; si bien orientó sus estudios rápidamente hacia la escuela la rusa —al descubrir los estudios de Melchior de Vogué sobre Pushkin, Dostoievski y Tolstói entre otros—, ya que los tres concedían singular importancia al autor, al artista y sus condiciones, ideas que más tarde se vieron confortadas por los estudios de Paul Bourget. Ella evitó, no obstante, caer en los excesos del materialismo positivista de Taine y buscó cierto equilibrio entre sus postulados y la libertad que concede la fantasía y el conocimiento subjetivo para la consecución de la belleza ideal (Sotelo, 2002: 422) de los Brunetière y de los naturalistas espirituales rusos.

En esa línea no es extraño, pues, que valorase la crítica por encima de la poética. En su opinión, si la poética —centrada en las especulaciones teóricas sobre el arte— y el ejercicio crítico andaban bastante separados, era porque la crítica, a imagen de la obra de arte, era fruto de la personalidad y de la sensibilidad del crítico. Ignacio Sánchez Lama subraya al respecto con acierto que «Pardo Bazán asumió los valores de la modernidad,

2 A este respecto afirma Marisa Sotelo: «Crítica e historia literaria aunque no son dos términos totalmente equiparables y se puede ejercer la crítica literaria sin la pretensión de historiar la literatura, lo cierto es que en Emilia Pardo Bazán por una serie de factores que gravitan sobre sus trabajos desde el comienzo de su trayectoria, ambos conceptos se amalgaman continuamente» (1988: 136).

que consagran la autonomía de la literatura, la subjetividad e individualismo del genio creador y la siempre irrenunciable conciencia estética» (2010: 49). No quiere decir ello, no obstante, que reivindicase una absoluta o improvisada libertad al crítico, o incluso al escritor, sin una base reflexiva ni conocimientos sólidos:

> El talento y el ingenio de un crítico pueden hacer milagros con un sistema, contra él, y á pesar de él; pero el sistema solo no puede hacernos más que sistemáticos. No es que me parezca humillante seguir las huellas de un maestro, que es maestro cabalmente porque suscita discípulos; creo, al contrario, que hoy hace estragos una enfermedad moral literaria: la pretensión de vivir en casa propia, cuando no alcanza el caudal sino para alquilar un piso modesto en la ajena; realmente, se toma muy al pie de la letra aquello de buscarse a sí mismo como si tanto abundase la originalidad [...] (Pardo Bazán, *Lecciones de literatura:* 42-43).

Por ello, entre otros asuntos, bajo la influencia de los avances científicos de finales del siglo XIX y principios del XX quiso comprender cómo condicionaba la vida de un autor en su obra y los estudios de tipo biográfico —como la serie que ella fue publicando en *Nuevo Teatro Crítico* y publicando en la editorial La España Moderna en la serie de *Personajes ilustres.*

En la estela de Ferdinand Brunetière, Emilia Pardo Bazán concedía primordial importancia a la metodología comparatista por el esfuerzo de objetividad y sistematización que impone toda lectura analítica de la obra literaria (Sotelo, 2002 y 2005), evitando así valoraciones excesivamente personales basadas en el gusto personal. Como ella argumentaba,

> La crítica que no compara, define y juzga, dice Brunetière, no es crítica, sino un *scherzo* más o menos grato al oído, según la habilidad de la mano que lo ejecuta. Quien compara, clasifica; y quien clasifica, sentencia. El juicio estético es el reconocimiento de una verdad tan firme como las verdades de la astronomía o de la química: puede desaparecer de la superficie del planeta la raza humana, pero en conjunto de maravillosas líneas que esa raza extinguida llamada la Venus de Milo, no dejará de ser belleza porque ningún ojo la contemple (Pardo Bazán, *Lecciones de literatura:* 36-37)

En general, la influencia de la prensa determinó la naturaleza puntual, breve y, en algunos casos, un tanto superficial y efímera de muchísimos textos que circularon en la época, aun procediendo de las mejores plumas. La confusión entre la reseña personal y el ensayo sereno y reflexivo fue una de las constantes de la época. Aunque este no fuera el caso de

la mayoría de las colaboraciones de crítica literaria de Emilia Pardo Bazán —quien también recurrió a las páginas más amplias y serenas de las revistas literarias—, el alcance de su legado crítico depende del motivo que le vio nacer y del medio de difusión. En todo caso, uno de los aspectos de la crítica literaria que a Emilia Pardo Bazán le interesó fue su capacidad docente. El receptor que ella buscó desde la hoja volandera del periódico se ubicaba entre las mayorías, a diferencia del lector académico y especializado de Marcelino Menéndez Pelayo. En una carta se lo hacía saber: «Mis libros no tendrán nunca la riqueza erudita de los de usted: serán —si a tanto alcanzan— libros de no ingrata lectura, jamás libros de consulta, ni arsenal de datos, ni fuente de nueva luz para el conocimiento histórico de nuestras letras» (González Herrán, 2003: 92). El carácter divulgativo que quiso dar a sus trabajos críticos probablemente se inspirasen los trabajos de Francisque Sarcey, de quien ella destacaba su «buen sentido» (*La literatura francesa moderna, II. La Transición,* 342). Emilia Pardo Bazán caracterizaba ese buen sentido con el que Sarcey había conquistado al público como «don sanchopancesco, en prosa», cualidad a la que se unían otras secundarias que

> dan por resultado una crítica que se difunde y se lee y forma opinión. La lucidez en exponer; el enlace de las ideas; la persuasión, que se obtiene con la familiaridad; la realidad diaria, con sus limitaciones, pero con su solidez; la llaneza; la noción de la utilidad; nada de esto faltó a Sarcey en sus críticas (Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna, II. La Transición,* 342).

Ese estilo es el que encuentra el lector en las críticas que nacieron al calor de sus lecturas sobre la novela corta, como el de *La cuestión palpitante* (1883), el de la obra de Pedro Antonio de Alarcón y, posteriormente, sus tres volúmenes sobre la *Literatura francesa moderna: El Romanticismo, La Transición y El Naturalismo* (1910-1914), dada la importante presencia de la *nouvelle* en Francia. La erudición y la madurez de la escritora hacen que estos volúmenes, muchas veces olvidados por los estudiosos, constituyan un material fundamental para conocer el pensamiento crítico de la escritora. Estos materiales en los que se concentran algunas reflexiones críticas sobre la novela corta no por ello escapan a los rasgos hasta ahora esbozados de análisis según el temperamento y la psicología de la escritora, su comparatismo a veces historicista y su naturaleza de *critique,* puesto que se basa en reflexiones concretas sobre un corpus de obras.

2. Desde la tradición: la novela y sus variantes cortas

Emilia Pardo Bazán no nos legó ningún estudio crítico enjundioso, ni siquiera un ensayo periodístico sobre la novela corta. Sin embargo, nos consta que a la escritora le interesó particularmente esta modalidad narrativa a través de sus lecturas de clásicos y de contemporáneos. El hecho de que este tipo de relato breve se utilizara sobre todo en Francia en el siglo XIX estimuló el análisis de sus características al revisar las producciones de los escritores coetáneos franceses, así como las de Pedro Antonio de Alarcón entres los españoles.

Fruto de la impronta del romanticismo sobre el pensamiento estético y las preceptivas, el estudio los géneros literarios no fue centro de interés de Emilia Pardo Bazán, sino que lo abordó de manera tangencial, en función del período histórico o de los escritores estudiados; es decir, como lectura individual y subjetiva (Sánchez, 2010: 32) que ella realizó de los autores que utilizaron estos moldes genéricos. Sus reflexiones sobre la novela, como ya lo estudió Cristina Patiño, surgen de manera «performativa», al hilo de sus creaciones y desde su «conformación externa» (*ibidem:* 54).

La falta de reconocimiento de la novela desde la tradición clásica hasta el romanticismo por su carácter precisamente novelesco —fruto de desafueros fantasiosos y del hecho de que estuviese considerado como lectura amena, sobre todo femenina— impuso a los escritores realistas un trabajo de revalorización del género. Esta se hizo en las modalidades amplias de la prosa larga, con el fin de «otorgar al poeta ancho campo» (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 159) para que este pudiese reflejar la vida misma y no los retazos de vida idealizada en los que abundaban en las novelas románticas y costumbristas. Ante semejantes preocupaciones, poco extraño resulta que ni los autores ni los críticos prestasen mucha atención a las formas breves del relato que, como categoría, solían ser infravaloradas.

Aunque se considerase a la novela corta como un género menor —paraliterario se diría ahora—, la libertad de pensamiento, la curiosidad crítica y el sincretismo de Emilia Pardo Bazán hicieron que no desdeñase ningún tipo de manifestación literaria. Siempre a la zaga de las tendencias europeas, cada modalidad genérica en boga resultaba para ella un fértil campo de ideas y un incentivo para la experimentación creativa. Ahora bien, como ya dictó el neoclasicismo ilustrado y su admirado fray Benito Feijoo, la

escritora no por ello renegó del pasado, sino que, desde la visión pragmática que ella tenía como crítica y artista, le parecía imprescindible conocer la tradición literaria para poder «comprender lo pasado, discernir lo presente y augurar el futuro» (citado por Sotelo, 2002: 415). Pardo Bazán intentó comprender desde sus personales necesidades siguiendo el método historicista-comparatista antes citado; o sea, «la evolución (no me satisface la palabra, pero no tengo otra mejor) que se verifica en la literatura actual y dejando atrás al clasicismo y al romanticismo, transforma todos los géneros» (*La cuestión palpitante:* 175). En su presente, era «el género predilecto» que iba «sobreponiéndose a los restantes, adoptando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales, justificando su título de moderna epopeya» (*ibidem:* 176) y de «hija legítima de la epopeya» («Introducción. *Los poetas épicos...*»: 44). Dados los momentos de crisis en los que emergieron las grandes epopeyas de la historia, Emilia Pardo Bazán declaraba que

> no acabo de persuadirme a que este modo de concebir la epopeya se ajuste exactamente a la realidad de los hechos, y no sea en gran parte creación de nuestra fantasía, excitada por la misma carencia de datos positivos respecto a la personalidad del autor [...] el poeta es probablemente, en primer término, y quitando a la palabra el término despreciativo que tiene contraído, un compilador genial. A la vez, sin embargo, tiene que ser un artista (más o menos erudito o reflexivo), pero al cabo un hombre superior en fuerza estética a los individuos que forman la raza, la nación o la sociedad de cuyo fondo toma los materiales para su obra («Introducción. *Los poetas épicos...*»: 39).

Al reflexionar sobre las epopeyas naturales y artificiales, Pardo Bazán defendía los componentes artístico, ficticio y fantástico que ella reivindicaba incluso para la novela naturalista, como lo hizo, por ejemplo, en el prólogo a *La Tribuna*. Según se ha indicado líneas arriba, en su opinión, la novela fue «optando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales», por lo que la cuestión de la extensión no era asunto fundamental para la escritora. Estamos de acuerdo con Cristina Patiño cuando escribe que «La novela es un género aglutinante en la mente de doña Emilia entre otras razones porque para ella no constituye una entidad netamente distinta del cuento o de la *nouvelle*» (1998: 98). Esta idea es la que prevaleció al estudiar la «genealogía de la novela» en *La cuestión palpitante* (1883) y al analizar la obra de Antonio Pedro de Alarcón unos años después.

Para Emilia Pardo Bazán, las diversas formas de la novela constituyen un *continuum* que ha ido variando según los países y los escritores. Inmersa en el debate sobre idealismo y realismo que tanta tinta hizo correr en el último cuarto del siglo XIX, las cuestiones de la representación, de la verosimilitud y de la capacidad artística del escritor orientaron la visión que tenía de la tradición de la novela entre 1875-1890. Los capítulos dedicados a los orígenes de la novela —el historicismo lo requiere— se abren con la filiación del relato a la oralidad, y se concibe que la forma «primaria de la novela es el cuento no escrito», cuya finalidad reside en producir el «embeleso del pueblo y de la niñez» (*La cuestión palpitante:* 177):

> Cuando al amor de la lumbre, durante las largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela y nodriza refieren en incorrecto y sencillo lenguaje medrosas leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! predecesoras de Balzac, Zola y Galdós (*La cuestión palpitante:* 177).

El cuento oral procede, a su juicio, de la función imaginativa del ser humano, ya que hasta «las razas más inferiores e incivilizadas poseen sus cuentos» (*La cuestión palpitante:* 178), por ejemplo en formas de apólogos y fábulas. De la cultura clásica, Jenofonte es el primer referente. Durante la Edad Media, al cambiar los escritores y sus intereses, las formas que adquiere el relato son las del «poema épico, canción de gesta o *fabliau;* sus protagonistas, Jasón, Edipo, los Doce Pares, el Rey Artús, Flora y Blancaflor, Lanzarote, Parcival, Guarino, Tristán e Iseo; los argumentos, la conquista del Santo Grial, la guerra de Troya, la de Tebas; los autores, troveros o clérigos», formas que ya eran rudimentario semillero de los libros de caballerías y de las novelas históricas, del mismo modo que «las crónicas de los Santos y *leyendas doradas* encerraban el germen de la novela psicológica, de menos acción y movimiento, pero más delicada y sentida» (*ibidem:* 180). Son estas últimas formas de prosa breve las que ella entronca con el cuento, sobre todo en Francia, nación que demostró especial apego y continuo desarrollo por las diversas variantes que ella identificaba como cuentísticas. Por ello, concluye Pardo Bazán que «En Francia, el cuento era una tradición castiza, no interrumpida, y había dado a su literatura obras maestras» (*Literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 209), las cuales cristalizan en los moldes de las leyendas, los misterios y los «licenciosos *fabliaux,* que son cuentos rimados» (*loc. cit.*). En Francia, sintetiza,

> Una pléyade de cuentistas se levanta agitando los cascabeles de la risa; Noel du Fail narra sus «eutropelias», des Périers sus «*joyeux devis*», Tallemant des Réaux sus «historietas», Lafontaine sus anécdotas con moraleja y sin moral, Perrault sus deliciosas niñerías. Maupassant procede de todos estos (sin pretenderlo, claro es), y, al mismo tiempo, practica el arte en su actualísima forma (*Literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 160).

Basten estos ejemplos para demostrar cómo a la escritora, sin abandonar las tendencias filogenéticas, le interesan ya los componentes estructurales y formales con los que ella ha de ensayar en sus procesos de composición; aspecto este que ya observó Mariano Baquero Goyanes en sus diferentes estudios sobre el cuento y la novela de la escritora. Estos aspectos se corroboran en *Alarcón. Estudio biográfico* (1891), recogido en *Retratos y apuntes literarios* (1908). Pardo Bazán hace hincapié en la habilidad del escritor para componer relatos breves, por un parte, por su fantasía de estirpe romántica, por otra, por «su estilo suelto, fácil y animado, el interés de las narraciones» (*La cuestión palpitante:* 306), que proceden de su personal capacidad creativa: «Y es que el ingenio de Alarcón gana con reducirse a cuadros chicos: su cincel trabaja mejor exquisitos camafeos, ágatas preciosas, que mármoles de gran tamaño» (*ibidem:* 307). De los prosistas coetáneos es él, a juicio de la escritora, el que mejores dotes presenta en «el cuento y la novela corta, variedad literaria poco cultivada en nuestra tierra, y que Alarcón maneja con singular maestría» (*loc. cit.*).

Las citas hasta ahora reproducidas ponen de manifiesto que la filiación continua de Emilia Pardo Bazán plantea el problema fundamental de los límites diferenciales entre subgéneros o modalidades breves, o sea, de la indeterminación genérica, y, en consecuencia, el tradicional problema de la terminología o nomenclaturas diferenciales entre variantes. Los términos de *cuento, nouvelle, novelita, cuadro* y, como a continuación observaremos, *novela ejemplar, novela breve* y *cuento largo* conviven para la escritora sin diferencias fundamentales hasta 1914, cuando al estudiar el cuento en Francia presenta algunos criterios de tipo compositivo qué después detallaremos. Hasta entonces, en los textos críticos de Emilia Pardo Bazán, cuento y novelita forman parte de una misma realidad, la de la novela breve o corta, «un género difícil y aquí poco cultivado» (*Retratos y apuntes literarios:* 177) y comparten características semejantes. De la misma manera, ella recurre al término de cuento largo como un término equivalente al de novela corta, sin grandes distinciones. A este propósito, Mariano Baquero

Goyanes afirmaba que la escritora los empleaba indistinta e inconscientemente a la hora de analizar una obra (1948: 101-102). De esa indefinición «inconsciente» están documentadas en su estudio crítico sobre la figura de Alarcón (1891-1892). Al referirse a la colección de *Novelas cortas,* doña Emilia le precisa al lector que está compuesta por tres tomos:

> Constituyen la primera serie los *Cuentos amatorios,* la segunda las *Historietas nacionales,* la tercera las *Narraciones inverosímiles* [...] en el tercer tomo de novelas cortas de Alarcón abundan, más que en los otros, ejemplos de ese romanticismo superficial y extravagante de última hora, y escasea la nota castiza y rancia que tan balsámico sabor de generoso vino andaluz comunica a los mejores cuentos alarconianos. No por eso he de condenar enteramente el afrancesamiento del amenísimo cuentista (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 162-163)

Cuando Pardo Bazán refiere sus impresiones de lectura sobre *El sombrero de tres picos* del escritor andaluz nos proporciona otros testimonios sobre el uso inconsciente de las variantes subgenéricas a las que se refería Baquero Goyanes:

> Dejando de lado la que ni siquiera deberíamos llamar novela [corta, *El final de Norma*], saludemos al rey de los cuentos españoles: *El sombrero de tres picos.*
>
> Cuento hay que llamarle, no por tanto por sus dimensiones cuanto por la índole y procedencia. El mérito mayor de Alarcón fue, sin duda alguna, haber conservado a su obra maestra el carácter popular y sencillo del genuino cuento (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 182-183).

Es evidente que en 1891 la escritora está percibiendo rasgos distintivos entre el cuento y la novela corta, aun cuando no fuesen lo suficientemente trascendentales como para introducir cortes subgenéricos, o sea, para separarlos definitivamente desde un punto de vista formal. Lo interesante es que al criterio de longitud ella sobrepone los de «índole y procedencia», como muestran las citas arriba reproducidas. Por lo tanto, la pervivencia de la oralidad en la narración y su estilo medio o inferior, popular o sencillo, son los rasgos que se habían salvado de las formas tradicionales de la épica más antigua, cuando estos relatos o cuentos pasaron a formar parte de la tradición escrita. ¿Qué rasgos distintivos atribuía ella al cuento largo, la novela breve y al cuento dentro del paradigma de las formas novelescas? Antes de responder a esta pregunta, reconstruyamos el itinerario de la escritora y de su método crítico histórico-comparativo.

Emilia Pardo Bazán resalta que la fuente de inspiración del escritor era determinante en el *continuum* de la épica novelesca y de la lírica; es decir, que la recreación de asuntos procedentes del acervo popular determina la naturaleza del relato de las formas breves en prosa. Es lo que la escritora explica a través de sus lecturas del «cuadrito de Alarcón, sucinto e intenso, coloreado cual si del pincel de Goya procediese, podéis hallar en resumen, en abreviatura, la sociedad donde iba a brotar la epopeya contra el capitán del siglo» (*Retratos y apuntes literarios:* 184). Con esas afirmaciones se está refiriendo a *El sombrero de tres picos* de Alarcón, por proceder de una «historieta vulgar que el escritor escuchó por primera vez de boca de un zafio pastor de cabras» (*ibidem:* 184). En *Historia de mis libros,* libro en que se basa Emilia Pardo Bazán para su estudio, Alarcón recordaba a ese cuentista, uno de los tipos

> rústicos sin ningunas letras; pero naturalmente ladinos y bufones, que tanto papel hacen en nuestra literatura nacional con el dictado de *pícaros.* Siempre que en la Cortijada había fiesta, con motivo de una boda, de un bautizo o de una visita de los amos, le tocaba a él poner los juegos de chasco y pantomima, hacer las payasadas y recitar los romances y relaciones; -y precisamente en una ocasión de estas... fue cuando deslumbró y embelesó con el cuento en verso de *El Corregidor y la Molinera,* que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental de *El sombrero de tres picos* (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 185).

Si Emilia Pardo Bazán insiste en aportar estos testimonios metaliterarios de Alarcón es para vincular esas versiones con su fuente, el romance popular de *El Molinero de Arcos,* recogido en el *Romancero General* de Agustín Durán (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 186), una composición que resulta para la escritora «una pura *gauloiserie,* digna de la pluma de Brantôme» (*ibidem:* 186). El tono picante, licencioso y provocativo del romance y su «desvergonzado desenlace» eran suficientes para provocar la risa del público indocto, y aunque Alarcón ajustase su versión al tono de la comedia y el concepto de decoro de su presente, fueron su habilidad e ingenio —destaca doña Emilia—, sus dotes artísticas personales, las que hicieron que perviviera en sus relatos «el elemento épico o lírico, apenas modificado, que suministró la realidad» (*ibidem:* 164). La falta de capacidad inventiva de Alarcón, quedaba con creces compensada por su suprema maestría en el arte de narrar. Ese saber hacer al modo francés, que identificaba Manuel de la Revilla y corroboraba Emilia Pardo, residía en

> Esta *difícil facilidad* de los franceses, este talento especial para levantar grandes edificios con mezquinos materiales, este arte de hablar mucho y bueno diciendo poco o nada, este exquisito y delicado savoir faire... le posee entre nosotros en altísimo grado Alarcón (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 163).

Tales cualidades francesas son harto conocidas respecto del diálogo teatral con autores como Scribe y Sardou, cuyas comedias burguesas fueron muy imitadas en otros países. En este sentido, la prosa breve de Alarcón comparte algunos atributos con las primeras novelas cortas y los cuentos de Pardo Bazán compilados bajo el título de *La dama joven* (1885), tomo que incluye su homónima novela corta y *Bucólica.* A esta última la caracterizó la escritora de «apunte» (1885: 9), dada la gran libertad compositiva con la que fijó meras impresiones, costumbres y tipos. Sin embargo, para ella lo importante en este conjunto de relatos era haber dejado, con toda su pureza, las formas de la oración popular, «entre las cuales y la idea que las dicta ha de existir sin remedio el nexo o vínculo misterioso que enlaza a todo pensamiento con su expresión hablada» (*loc. cit.*), aspecto en el que ella atribuye la genial maestría a Cervantes. Frente a ellas están las páginas de miniaturas o cuentos, que también componen *La dama joven,* que habían sido «empastadas con esmero, prolijamente trabajadas» (1885: 9). A pesar de ese *continuum,* una vez más ella percibe diferencias sustanciales a la hora de dar cuerpo verbal a sus invenciones. La intensidad y la condensación son criterios que forzosamente aparecieron pronto.

Pero volvamos a sus lecturas de Alarcón. Si doña Emilia recalcaba el afrancesamiento de Alarcón era por su espontaneidad y sus dotes de «amenísimo cuentista» (*Retratos y apuntes literarios:* 163), merced a las cuales era capaz de presentar con encanto obras como *El sombrero de tres picos.* Para la crítica gallega, esta obra se caracterizaba por su escasa profundidad o intrascendencia, construida sin estudio documentado y sin análisis; todo quedaba con creces compensado por aquel colorido goyesco y por el ingenio artístico que obligaba al lector antes a sentir que a meditar «algo que se siente, pero no se expresa con fórmulas exactas: la admirable reproducción de la fisonomía nacional» (*ibidem:* 183).

Por otra parte, incluso en los *Cuentos amatorios,* a pesar del empeño de Alarcón por presentarse como un autor genuino, españolísimo y serio por la moralidad de sus relatos, doña Emilia lo vincula con la tradición de la *gauloiserie* francesa, por el tono alegre y sensual de los mismos. No obstan-

te, ella observa que desde el Renacimiento español el relato festivo, alegre y libertino convivió con el «cuento libertino y triste» (*Retratos y apuntes literarios:* 170) que tantos críticos e historiadores quisieron teñir de serio, moral y pesimista. ¿Cómo obviar que el amor sensual se sobrepone a «toda ley divina y humana» en muchas obras españolas? Este está presente en «las pláticas de doña Endrina, las *reqüestas* de Baena, los fogosos arrebatos de los enamorados de *La Celestina,* y la fertilidad y lozanía de nuestra novela lupanaria (sin igual en otras naciones), si no las mismas obras de Quevedo, Cervantes y Tirso, que Alarcón cita» ([1892]: 168-169) en *Historia de mis libros.* En suma, fueron las circunstancias coyunturales las que interfirieron en el tono moral de unos textos en estrecho contacto con la sociedad y este vendría a ser, a la luz de las lecturas e impresiones de la escritora, uno de los criterios que más influyeron en la naturaleza del relato breve. La mejor variante breve que puede servir como material de estudio para ello es la novela ejemplar y ella había servido de molde diez años antes como campo de experimentación a Pardo Bazán para sus creaciones artísticas.

3. La novela ejemplar, una variante moralizadora

En 1888, en sus «Apuntes autobiográficos», recordaba Emilia Pardo Bazán sus precoces lecturas de la obra de Cervantes, autoridad cuyas formas intentó imitar en 1894 y 1895 tras haber compuesto unos diez años antes los apuntes y miniaturas recogidos en *La dama joven* (1885). Al intentar componer las novelas ejemplares, Emilia Pardo Bazán recordaba

> las infinitas veces que al tratar de encajar en un molde cervantesco o al querer expresar con palabras de Hurtado de Mendoza una idea esencialmente moderna, no lo había podido conseguir, y habían trabado formidable batalla en mi cerebro el pensamiento empeñado en domar la forma rebelde y en salir vestido a la antigua usanza cuando era hijo de lecturas o de sucesos archirrecientes (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 53).

Desde el siglo XV en Francia existía toda una tradición compositiva de *nouvelles* que, destaca Emilia Pardo Bazán, en el siglo XVIII, con Voltaire y Diderot, favoreció la creación de obras maestras como *La nouvelle Héloise* (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151). Las *nouvelles* eran historietas que nacieron al calor del modelo y los usos de la colección de las *Cien Novelas Nuevas* y que, como explicaba doña Emilia, se narraban «primero de viva voz, imprimiéndose después si agradaban: superiores al

cuento popular, eran inferiores a la novela propiamente dicha» (*La cuestión palpitante:* 191). En el ámbito español, en el que no hubo tales *nouvelles* o cuentos ligeros, aquel espacio lo ocuparon, entre otros, las leyendas, los milagros, los romances populares y las novelas ejemplares. Ahora bien, por seguir los modelos de Boccaccio y de la *novella* italiana, las novelas ejemplares son productos de la tradición escrita y letrada, ya presentan mayor enjundia y el «alcance» (*loc. cit.*). La finalidad moralizante de la novela ejemplar y de la novela picaresca, junto con la representación en términos de mímesis realista con dosis de fantasía, y la «hermosura, brillantez y vivacidad del lenguaje, los colores vivos de Gitanilla, y humorísticos de El *Coloquio de los Perros* y *La ilustre fregona, los Perros,* el *Diablo Cojuelo,* de Guevara; el cuento donosísimo de los *Tres Maridos Burlados,* y... ¿a qué citar?» (*loc. cit.*) constituía un fértil campo creativo con el que quiso laborar doña Emilia. Se caracterizaban estos cuentos largos por ser «obras maestras de gracia, observación, donosura, ingenio, desenfado, vida, estilo y sentenciosa profundidad moral» (*loc. cit.*). Estos eran rasgos, en buena medida, distintivos asimismo de la prosa que Emilia Pardo Bazán quiso afirmar para la novela española en tiempos del naturalismo.

La enjundia de las novelas ejemplares procede del hecho de centrar su atención en torno a la figura de un personaje que, como en la tragedia griega, se mueve en el secreto y el impulso del azar para satisfacer un deseo personal infringiendo los códigos del honor y de la moral por motivos varios, pero de manera bastante recurrente, por amor (Finol 2009). Ese personaje que se va desplazando para ir, con ironía, presentando lugares y personas, es evidentemente una característica diferenciadora entre las variantes breves de la prosa. Pardo Bazán no hace alusión explícita a ello, pero sí elije un personaje principal como hilo conductor de sus tres novelas ejemplares *Los tres arcos de Cirilo* (1895), *Un drama* (1895) y *Mujer* (1896).

En sus puntuales comentarios críticos, Emilia Pardo Bazán solo anunciaba como rasgos distintivos esa mayor enjundia y la factura compleja de esta variante de prosa breve que combina, según observaba, estructuras del cuento y de la novela. Si hermanaba las novelas ejemplares con el cuento largo era porque, a pesar del realismo y de los temas sociales planteados, siempre reservaban un espacio a la fábula que ya no era convencional. Dado el carácter hondo, moral y pesimista de la novela ejemplar, doña Emilia la vinculaba asimismo con las novelas naturalistas: el punto en co-

mún entre *La lozana andaluza* y *Nana* de Zola reside en su «singular semejanza de pesimismo y de argumento y de intención» (*Retratos y apuntes literarios:* 170). Aun cuando, por su parte, para Alarcón esos rasgos del texto naturalista resultasen disolventes, no por ello había que dejar de reconocer su semejanza con «las dos terribles *Novelas ejemplares,* verdaderos cuentos amatorios, de Cervantes, *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente,* y aun la misma *Tía fingida,* con aquel desenlace» (*ibidem:* 171).

Salvadas las distancias, en los recursos que Emilia Pardo Bazán utilizó en *Los tres arcos de Cirilo, Un drama* y *Mujer* se entremezclan tanto la épica como la tragedia y sus respectivos modos de representar, de relatar y de describir la realidad —como estudia Márquez respecto de la novela corta— con la ironía cervantina y un gran didactismo, respondiendo al calificativo «ejemplar» con el que los identificó (Baquero Goyanes, 1993: 41-44; Márquez, 2020). Eliza Guilkey identifica las novelas ejemplares pardobazanianas con los apólogos modernos, siguiendo a M. D. Springer, por ser «narraciones cuyo didactismo está hábilmente disimulado entre los pliegues del contexto y cuya finalidad, la demostración de una verdad o de un punto de vista del autor o la exposición de un ejemplo, requiere para su desarrollo, la longitud peculiar de la novela corta» (Guilkey, 1970: 133-134).

Emilia Pardo Bazán solía relevarse en sus textos en contra de aquellos que comparaban en Francia a Cervantes con Rabelais en la consecución magistral de sus relatos breves en su conexión con la realidad y la vida que fluye en el texto. A su decir,

> Poner en parangón a Rabelais con Cervantes, es lo mismo que comparar a Luciano de Samosata con Homero. Indudablemente Rabelais era un sabio, y Cervantes no: he de decirlo aunque me excomulgue algún cervantista.
>
> Pero a Rabelais, como a su siglo, la erudición no lo salvó enteramente de la barbarie. Rabelais legó a su patria una obra deforme, y Cervantes una creación acabada y sublime en su género. Nosotros podemos encomiar el habla de Cervantes, y los franceses no propondrán nunca por modelo el lenguaje de Rabelais, a pesar de su riqueza, variedad y carácter pintoresco (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 191).

La novela ejemplar encaja, a imagen de la novela corta de Alarcón, en el *continuum* arriba indicado por la riqueza y expresividad del lenguaje y el contacto estrecho que el relato mantiene con la sociedad, pues ocurría lo mismo que con los «novelistas picarescos, tan expertos en vivir y en reflejar

lo vivido» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 165). Estos son aspectos, sin embargo, que Emilia Pardo Bazán no siempre observó en sus propias creaciones, más preocupada como estaba,en los años ya cercanos al fin de siglo, por la creación de interioridades psicológicas y por la figura de la mujer, lo que le obligó a ir reduciendo las dimensiones de sus relatos para ir ganando en concentración. De hecho, Julia Biggane concluye que en estas nuevas novelas ejemplares la mujer —el personaje central— suele salir fortalecida; el amor es ante todo clandestino y adúltero, los matrimonios en crisis y en proceso de disgregación. Con las novelas ejemplares *Mujer* y *Un drama* la escritora estaba, en consecuencia, dando vida literaria a algunos de los temas más representativos de la prosa de la época.

En última instancia, cabe apuntar que para doña Emilia con la categoría clásica cervantina de novela ejemplar era un terreno de ensayo creativo que podía resultar legitimador para su figura, como escritora genuinamente española tras las polémicas del extranjerizante naturalismo y sus célebres conferencias sobre la novela rusa. Ella era consciente de que, por aquellas fechas, el público de las largas narraciones «sin darse de ello cuenta exacta, empezaba a preferir la forma, tan en armonía con el gusto francés, del cuento» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151) y que la prensa había cambiado los hábitos de consumo literario:

> La gente, ocupada y preocupada, quería leer aprisa, y los diarios inauguraban el reinado del cuento, que todavía dura. En librería siguieron y siguen vendiéndose más las novelas; en la publicación diaria y semanal, el cuento domina: por algún tiempo va a perder favor el folletín, hasta que lo veamos resucitar con la novela policiaca (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 159).

E incluso, por qué obviarlo, la novela ejemplar podía resultar también un atractivo reclamo para los lectores que ya los habían descubierto por entregas en la prensa.

4. El arte del camafeo

Habría que esperar a 1898, cuando ya tenía escritos varios centenares de cuentos y cinco novelas breves, para que Emilia Pardo Bazán publicase *Cuentos de amor* y explicitase algunas de las características compositivas del cuento. En el prólogo con el que abre su volumen, dice doña Emilia que,

por su gran tradición y riqueza y por el libre campo de experimentación que ofrecía al escritor,

> No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes, cuentista que algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales [...]
>
> El cuento literario original es relativamente novísimo en las literaturas occidentales: procede de la transformación de la poesía épico-lírica y tiene precedentes no solo en los *fabliaux* y en los ejemplos de los libros devotos (aún hoy mina inagotable para el cuentista), sino en ciertas composiciones poéticas con argumento; verbigracia, las Cantigas de Alfonso X *el Sabio* y las baladas alemanas (1973: 1212).

Desde el punto de vista de la concepción, el cuento, al igual que la poesía, exige una fuerte inspiración y gran capacidad de condensación que no todos los escritores poseen, porque «el cuento es a la novela como la poesía lírica a la epopeya y al poema caudaloso, donde rara vez se sostiene el fuego sagrado... El cuento es una chispa, rayito de sol... pero en él cabe un mundo» (1973: 1235). Por eso, la comparación del acto de escritura del cuento con la del poema es sumamente ilustrativa, tal y como lo describía doña Emilia en el prólogo a *Cuentos de amor,* ahora a partir de su propia experiencia de escritora:

> Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas, —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento—. Cuento original que no se concibe de súbito no cuaja nunca (1973: 1214).

Intensidad, concentración y brevedad son, por lo tanto, tres rasgos que ya permiten a la crítica gallega discernir subcategorías o variantes genéricas en aquel maremágnum de la prosa moderna: del cuento, el cuento largo o novelita y la novela. En el capítulo que en 1914 dedica al cuento francés del naturalismo, todas estas características quedan claramente explicadas. El auge de la prosa breve y su personal interés por este tipo de composiciones al final de su carrera pertenecieron a Emilia Pardo Bazán, por primera vez como crítica, plantear de manera bastante didáctica las diferencias entre el cuento y la novelita o *nouvelle.* Podríamos extractarlas en varios puntos:

En primer lugar, el cuento, por ser «hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151), lo que viene a reforzar la idea de concentración y el hecho de

que, a diferencia de la novela, no todo cabe en el cuento y el escritor tiene que sintetizar con objetividad para preservar la verosimilitud:

> El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad. *El último día de un condenado a muerte,* de Víctor Hugo, que puede clasificarse entre las novelitas más patéticas, aunque de propaganda en el fondo, es realista en su traza; es la verdad de un cerebro en trágicos instantes (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151).

Ello implica que el escritor tiene que concentrarse y limitarse al asunto, «encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 152), como ocurre con *Carmen* de Mérimée, que «sería un modelo perfectísimo de novelita, si no contuviese la disertación final sobre las costumbres, oriundez y lengua de los gitanos» (*loc. cit.*). De hecho, Emilia Pardo Bazán insiste en que, como ya afirmó durante toda su trayectoria, las dimensiones no constituyen la marca de género o subgénero, sino las técnicas y procedimientos compositivos. Como ejemplo sencillo propone al lector que compare en el *Quijote* «la parte que abarca las aventuras del Ingenioso Hidalgo, con las novelitas intercaladas» (*loc. cit.*).

El arte de la miniatura que conllevan las formas breves en prosa exige que la forma sea

> más trabada y artística que la de la novela, y esta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación.
>
> Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo.
>
> El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse; pues si la novela, dentro del naturalismo, quiso renunciar al elemento que luego se llamó novelesco, o, por lo menos, reducir su importancia, no distinguiendo de asuntos y aun prefiriendo los más vulgares y triviales, el cuento jamás pudo sujetarse a este principio de la escuela (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 153).

La concentración y síntesis en todos sus componentes conlleva la sencillez de la estructura diegética en todos sus componentes, lo que impone

cierta complejidad en las estructuras narrativas, un número reducido de personajes que el escritor tiene que caracterizar rápidamente haciendo uso de las funciones del narrador y una reducción de espacios y tiempos, entre otras técnicas. La naturaleza del relato determina a su vez la clausura del texto, con final moral o final inesperado. Estas últimas estrategias técnicas, que se deducen de sus creaciones, justifican con creces su rechazo de numerosas técnicas naturalistas y realistas en cuentos y novelitas:

> El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento. Ejemplos, Balzac y Zola. En su talento hay predominio de lo descriptivo, propensión a las digresiones, y (a pesar de los *Cuentos de gorja*), ni uno ni otro son cuentistas. Recordemos lo dicho de una novela de Balzac, *Los labriegos,* en que el asunto, el drama, ocupa tres páginas o poco más, y el resto es una serie de estudios, magistrales por cierto, de un medio ambiente. Y esto, que en novela es lícito, en el cuento no puede tolerarse (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 153).

Si a Maupassant lo destacó como el mejor cuentista francés fue por la factura clásica y ya no naturalista de sus cuentos y novelitas; clásica por actualizar la tradición francesa de la *nouvelle,* por la factura impecable de su forma, «lo genuino del léxico, la sencillez de los medios y recursos, la maestría de la composición, la sobriedad en el estilo», por «lo apretado, jugoso, claro y directo» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 165) de una prosa límpida y natural en la que desarrolló su concepción de la vida. Por estas razones, auguraba doña Emilia que los relatos de Maupassant se sobrepondrían al tiempo, «sin temer a las variaciones del gusto, porque son: en la forma acabados, en el fondo reales, y en todo latinos y franceses hasta el tuétano» (*ibidem:* 165-170).

Todos estos elementos que ella estudió a través del personal ejercicio crítico estimularon sus creaciones y si por algo destacan los cuentos y las novelas cortas es por la capacidad sincrética de la escritora. Ya lo indicaron los últimos editores de sus novelas:

> La diversificación de los enclaves geográficos de sus novelas, la variedad de sus cronologías y la convivencia en sus historias de personajes pertenecientes a diferentes extracciones sociales le permiten a la escritora pulsar variados registros estilísticos, en una clave polifónica donde tienen cabida expresiones arcaizantes, el argot afrancesado de la alta sociedad y coloquialismo de inspiración andaluza o gallega (Villanueva y González Herrán, 2002: xv).

Para Emilia Pardo Bazán, incluso al final de su trayectoria literaria, el cuento o la novelita representan espacios de exploración artística y acogen la recreación de la novela de caballerías (*La última Fada*), la novela policiaca (*La Serpe*) —transunto de una leyenda gallega—, la novela gótica o negra (*Belcebú*), el decadentismo (*Finafrol*), el asunto amoroso (*Ancora, Arrastrada*) en ambiente de lucha política y parlamentaria, triángulos amorosos, crítica a la burguesía arribista y ascendente, un feminismo de hechos que rompe tópicos como el de la casadera para asegurar su subsistencia, boda de conveniencia, patología de amor maternal, relatos con perspectivas y voces distintas desde las que va experimentando. Lo insólito y moderno en su presente, como el teléfono o el automóvil, son para ella motivo de inspiración (*El áncora* y *La gota de sangre*).

Espíritu sincrético el suyo, que le aconseja no renunciar a nada y enriquece las novelas por encima de las pautas.

Bibliografía

Baquero Escudero, Ana L., y Francisco Vicente Gómez (coords.) (2020), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento,* Madrid: Visor Libros.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español del siglo XIX,* Madrid: CSIC.

Baquero Goyanes, Mariano (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?,* Murcia: Universidad.

Biggane, Julia (2000), *In a Liminal Space: The Novellas of Emilia Pardo Bazán,* Durham: University of Durham.

Finol, José Enrique (2009), «Semiótica y Literatura: temática y técnica en siete Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes», *Revista de Literatura Hispanoamericana,* 58, pp. 65-89. Disponible en <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18624/18612#>.

González Herrán, José Manuel (2003), «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literartura», en A. M.ª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento,* La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.

Guilkey, Eliza Lucinda (1970), *The «Novelas Breves» of Emilia Pardo Bazan.* Ridgway Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.

Lemaître, Jules (1898), *Les contemporaines: études et portraits littéraires,* Poitiers: Typographie Oudin et Cie.

Márquez, Miguel Ángel (2020), «Novelar breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes», en Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez

(coords.), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento,* Madrid: Visor Libros, pp. 195-209.

McKenna, Susan (2009), «Short-Story Theory and the Cuento in Spain», en *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán,* Washington, D.C.: Catholic University of America Press.

Mogin-Martin, Roselyne (2000), *La novela corta,* Madrid: CSIC.

Paatz, Annette (2012), «"Dos géneros narrativos": aportaciones recientes sobre cuento y microrrelato», *Iberoamericana,* 12 (46), pp. 205-219.

Pabst, W. (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas,* Madrid: Gredos.

Pardo Bazán, Emilia (1882), «Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro *Shakespeare-Calderón*», *La Ilustración Cantábrica,* tomo IV (8 de junio 1882), Madrid, pp. 182-183. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-al—senor—don—aureliano—j—pereira—sobre-su—libro—shakespearecalderon--0/html/ffc30018-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html/marca>.

Pardo Bazán, Emilia (1883), «Introducción. *Los poetas épicos cristianos: Dante*», *Nuevo Teatro Crítico,* 25 de enero, pp. 36-45.

Pardo Bazán, Emilia (1883), *La cuestión palpitante,* edición de José Manuel González Herrán, Barcelona: Anthropos / Universidad de Santiago de Compostela.

Pardo Bazán. Emilia (1885), «Prólogo», *La dama joven,* Cortezo y Cía.

Pardo Bazán, Emilia (1887), *La revolución y la novela en Rusia,* Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello.

Pardo Bazán, Emilia (1892), *Polémicas y estudios literarios,* Madrid: Agustín Avrial imp.

Pardo Bazán, Emilia (1894), *Los poetas épicos cristianos,* Madrid: Agustín Avrial imp.

Pardo Bazán, Emilia (1903), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística,* 1147, p. 826.

Pardo Bazán, Emilia (1904), «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios,* 2, pp. 257-270.

Pardo Bazán, Emilia (1905), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística,* 1243, p. 682.

Pardo Bazán, Emilia (1906), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística,* 23 de abril de 1906.

Pardo Bazán, Emilia (1906), *Lecciones de literatura,* Madrid: Editorial Ibero-Americana.

Pardo Bazán, Emilia (1908), *Retratos y apuntes literarios (Primera serie),* Madrid: R. Velasco impr.

Pardo Bazán, Emilia (1910), *La literatura francesa moderna, I. El Romanticismo,* Madrid: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1911), *La literatura francesa moderna, II. La Transición,* Madrid:: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1914), *La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo,* Madrid: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1926), *El lirismo en la poesía francesa* (obra póstuma), Madrid: Pueyo.

PARDO BAZÁN, Emilia (2001), «Apuntes autobiográficos», en «La primera redacción, autógrafa e inédita de los "apuntes autobiográficos" de Emilia Pardo Bazán», en Ana M.ª Freire López (ed.), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 26, pp. 305-336 (disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n4z9>).

PARDO BAZÁN, Emilia (2002), *Obras completas, VI: Novelas ejemplares* (*Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer). Novelas cortas (El áncora. Cada uno... Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando. Edición de Darío, Villanueva y José Manuel González Herrán*), Madrid: Fundación J. A. Castro.

PASCOE, D. (1977), *Individualism in the late Novelas Breves of Emilia Pardo Bazán,* tesis de maestría inédita, Exeter: University.

PATIÑO EIRÍN, Cristina (1998), *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

SÁNCHEZ LLAMA, Ignacio (2010), «Introducción» a Emilia Pardo Bazán, *Obra crítica (1888-1908),* Madrid: Cátedra, pp. 9-140.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1988), *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921),* tesis doctoral inédita dirigida por el prof. A. Vilanova, Barcelona: Universidad.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002), «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios *et. al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX,* Barcelona: Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 415-426. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fundamentos—estticos—de-la—crtica—literaria-de—emilia—pardo-bazn-0/>.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2005), «Emilia Pardo Bazán: crítica e historiadora literaria», en José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín (eds.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión,* La Coruña: Fundación Caixa Galicia, pp. 135-177.

VALERA, Juan (1961), *Obras completas,* vol. 2, Madrid, Aguilar.

VILLANUEVA, Darío (2003), «El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán», en A. M.ª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento,* La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 63-80.

VILLANUEVA, Darío, y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (2002), Introducción a Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas, VI. Novelas ejemplares. Novelas Cortas,* Madrid: Fundación J. A. Castro, pp. IX-XVII.