La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 12, 27 - 40
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán

Ruth María Gutiérrez Álvarez
(UNIVERSIDAD DE OVIEDO)
ruthgutierrezalvarez@gmail.com

(recibido xullo/2016, revisado decembro/2016)

RESUMEN: El presente estudio plantea una aproximación a la última obra narrativa de Emilia Pardo Bazán desde una perspectiva de género. A través de sus personajes femeninos, la escritora no solo construye un tenso diálogo con los valores políticos e ideológicos de la España de comienzos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino también con sus propias creencias cristianas. Las tres últimas novelas que escribió doña Emilia constituyen un buen ejemplo de la tensión creadora que caracterizó su mundo literario.

PALABRAS CLAVE: Literatura española, narrativa del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, *La Sirena Negra*, *Dulce Dueño*, personajes femeninos, género, igualdad, espiritualidad, carnalidad.

ABSTRACT: The present study raises an approximation to Emilia Pardo Bazán's last narrative work from a perspective of gender. Across his feminine prominent figures, the writer not only constructs a tense dialog with the political and ideological values of the Spain of beginning of ends of the 19th century and beginning of the XXth, but also with his own beliefs. The last three novels that doña Emilia are a good example of the creative tension that his world literary one characterizes.

KEY WORDS: Spanish Literature, Narrative XIX Century, Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, *La Sirena Negra*, *Dulce Dueño*, Female Characters, Gender, Equality, Spirituality, Faith.

Cuando en 1889 hizo su aparición la novela *Insolación*, una fuerte polémica se desató entre los críticos e intelectuales del momento. Inmoral, obscena y pornográfica fueron algunos de los adjetivos que le prodigaron a la obra de Emilia Pardo Bazán, cuyo contenido se entendió como una apología del amor carnal[1]. La protagonista de la ficción, Asís Taboada, desafía el ideal femenino perpetuado por el Antiguo Régimen cuando sucumbe a

[1] La crítica siempre ha vinculado la ficción literaria de esta novela con la breve relación amorosa de la escritora con el editor José Lázaro Galdiano. Sin embargo, como opina acertadamente el profesor González Herrán (1999: en línea) los datos cronológicos no coinciden, ya que *Insolación*, incluido el episodio erótico, comienza a redactarse en junio de 1887, mucho antes de que Pardo Bazán mantenga una relación con Lázaro durante mayo de 1888.

las delectaciones del placer sexual con un hombre más joven que apenas conoce. De esta manera, y de acuerdo con el análisis de Maryellen Bieder (1998: 86), la mujer abandonaría definitivamente la condición de objeto erótico que socialmente le ha sido asignada para asumir ahora un rol activo por el que se convertiría por primera vez en dueña de la mirada erótica y victimaria del deseo carnal.

Ahora bien, el tono complaciente que desprende la obra en torno a la liberación sexual femenina y la rendición a los placeres de la carne habría que entenderlo como un caso excepcional en la producción novelística de Emilia Pardo Bazán. El fuerte catolicismo de la autora entraba en conflicto con la carnalidad, pues, como opina Marina Mayoral (1990: en línea), los valores cristianos no pueden asimilar en ningún caso el goce del cuerpo en la producción pardobazaniana. De hecho, en *Insolación* introdujo elementos externos a la voluntad del personaje –una supuesta insolación y el consumo de alcohol habrían anulado la capacidad de decisión de la viuda, lo que de paso cubría la composición de un barniz naturalista aunque, en realidad, no lo fuera– que justificarían un comportamiento moralmente inapropiado para una mujer de la época; un desenlace que, como es lógico, también aplacaría las posibles diatribas de la crítica literaria.

Casi en la totalidad de las novelas de doña Emilia es posible percibir esta eterna lucha entre la carne y el espíritu, la tensión entre el deber moral y el impulso sexual, que muy a su pesar nunca llegaría a resolver y que traería como consecuencia ciertos planteamientos narrativos ideológicamente contradictorios, sobre todo en lo concerniente a sus personajes femeninos si reparamos las convicciones feministas de la condesa. Obstinada en erradicar la discriminación social por razón de sexo, preconizó el derecho de la mujer a la educación, al ejercicio de cualquier tipo de profesión, a la independencia económica y a la libertad de decisión[2]. Sin embargo, en sus creaciones literarias dio vida a numerosos personajes que de alguna manera encarnaban un sistema de valores basado en la obediencia, la culpa cristiana y el perfeccionamiento espiritual. *La Prueba* y *Una Cristiana* (1890) constituirían un valioso ejemplo de esta aparente contradicción en el pensamiento de la escritora, especialmente porque este proyecto narrativo defendía el sacrificio moral y la belleza espiritual a través de la historia de una mujer que consagra su vida, aun detestándolo, al cuidado de su marido enfermo y ni siquiera tras el fallecimiento del esposo la protagonista sucumbe al deseo erótico por otro hombre. En estas novelas de tesis, doña Emilia ya nos advierte de que el camino de los sublimes de espíritu no puede desvirtuarse por razones tan terrenales como el instinto, de manera que reprime todo impulso sexual y eleva a la categoría de santa a esta heroína cristiana de valores inquebrantables.

En este sentido, las últimas novelas de Pardo Bazán conforman una magnífica fuente de información para comprender el enfrentamiento de los ideales cristianos con los

[2] Doña Emilia supo aprovechar los diferentes medios de comunicación que disponía para difundir sus ideas sobre la emancipación femenina. Ya fuese a través de la revista que ella misma fundó en 1981, *Nuevo Teatro Crítico*, desde el escenario con sus poco aclamadas piezas dramáticas o incluso las conferencias que impartió, Pardo Bazán abordaba sin pudor temas controvertidos como la violencia de género, la desigualdad en el matrimonio, la doble moralidad, la independencia laboral de la mujer o la educación femenina. Véase al respecto Geraldine Scalon, "Gender and Journalism: Pardo Bazán's *Nuevo Teatro Crítico*", en Jo Labanyi y Lou Charnon-Deutsch (eds.), *Culture and gender in nineteenth.century Spain*, Oxford, The Clarendon Press, 1995 y Rocío Charques Gámez, *Emilia Pardo Bazán y su "Nuevo Teatro Crítico"*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.

presupuestos feministas que también defendió de forma militante. Si bien *La Quimera* (1905), *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911) no consiguieron suscitar tanto interés como su etapa naturalista[3], los personajes femeninos que hace desfilar la autora en su último corpus cristalizan a la perfección la tensión entre los principios, en apariencia inconexos, que codificaban el pensamiento de la autora, una tensión que podemos llamar creadora y que siempre caracterizó su producción novelística.

En la primera, la historia del pintor Silvio Lago viene determinada por las diferentes relaciones que este estableció con tres mujeres: Minia Dumbría, Clara Ayamonte y Espina Porcel. Minia, compositora musical, a diferencia de Silvio, representa el equilibrio, la constancia y el esfuerzo de un artista; una mujer exitosa, soltera e independiente que vive, según entiende la sociedad patriarcal del siglo XIX, de ese "propósito del todo varonil" (Pardo Bazán, 1999: 136) que supone el arte. El joven Silvio le dirá a este respecto: "Contra la corriente de los convencionalismos; desdeñando ataques y groserías, escribió usted sus famosas *Sinfonías campestres*" (Pardo Bazán, 1991: 150). Se configura así como una mujer culta, experimentada y autosuficiente, es decir, un perfil casi idéntico al de la propia doña Emilia. Bajo la piel de este personaje se esconde la personalidad de la escritora, pues no solo encarna la madurez artística y la templanza, sino también la creencia espiritual y la reivindicación de la fe católica como la única vía de consecución del Ideal. Por eso, la célebre compositora será la portavoz de las ideas religiosas de Pardo Bazán, insistiendo a lo largo de la novela en la existencia de cierta esencia metafísica inalcanzable para el hombre, la existencia de "una verdad que no está en el barro, ni en la fisiología" (Pardo Bazán, 1991: 523). Precisamente estas convicciones religiosas son las que diferencian el estilo de vida de Minia del resto de los personajes femeninos de la novela. Ella rechaza por voluntad propia cualquier cuestión relacionada con la sexualidad, que por cierto no tiene ningún peso en la vida de la compositora; su cuerpo se ha diluido, se ha entregado al perfeccionamiento del espíritu y a la desmaterialización del ser. Al aunar los valores cristianos y los regeneracionistas, resulta, en definitiva, el ideal feminista que preconizaba doña Emilia.

En el otro extremo se sitúa Espina Porcel, prototipo de la *femme fatale*, figura muy del gusto decadentista y encarnación de la *New Woman*[4], la mujer librepensadora que amenazaba los códigos morales de la vieja Europa e instituciones como la maternidad y el matrimonio, epicentro de la conservadora sociedad burguesa. La autora activa en *La Quimera* el mito de la mujer fatal con la intención de aproximarse a la nueva estética finisecular, a pesar de que el arquetipo rivalizaba, al tratarse de una prolongación del

[3] María Isabel Borda Crespo publica en 1995 un trabajo de conjunto sobre la última producción de la escritora gallega, único hasta la fecha y titulado precisamente *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán: temas, técnicas y estilo*. A excepción de esta tesis, encontramos estudios preliminares o artículos que analizan estas novelas de forma individual, como muchos de los ensayos de Marina Mayoral, Juan Oleza, Marisa Sotelo Vázquez, José Manuel González Herrán o Cristina Patiño Eirín, por citar solo algunos casos.

[4] Sobre el desarrollo del feminismo y el nuevo status de la mujer en el contexto decimonónico, consúltese, entre otros, C. Smith Rosemberg, "The New Women and the new History", *Feminist Studies*, 3, 1-2, 1975; Elisabeth de Sotelo (ed.), *The New Women of Spain*, Münster, Lit, 2005; Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986; Iris Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.

discurso misógino de la época, con su compromiso feminista[5]. A diferencia de lo que sucedía con Minia Dumbría, doña Emilia no se siente cómoda con este personaje porque, por un lado, estaría comulgando con el imaginario patriarcal y, por otro, participando de la hipersexualidad [*sic*] que igualmente rehusaba. Espina Porcel, de belleza extraordinaria y exótica, utiliza la sensualidad para subyugar a los hombres, razón por la que representará la perversidad moral, la virtud perdida, el espíritu envenenado[6]. Es una mujer libre y honesta con su sexualidad, ideal femenino de la modernidad que no sacrifica su deseo ni lidia con la culpa cristiana por ello. Es muy probable que el enfrentamiento entre la abanderada libertad sexual de Espina y las creencias de doña Emilia determinasen el final trágico de esta figura femenina y, en consecuencia, su fracaso como modelo de progreso feminista.

Al último personaje que hemos citado en líneas anteriores, Clara Ayamonte, la escritora le reserva un destino no solo diferente al de Porcel sino más acorde a sus propios intereses. La joven vive una aventura romántica con el caprichoso pintor, a quien llega a proponerle un matrimonio de conveniencia a fin de que él pueda dedicarse sin preocupaciones económicas al arte. Al igual que a Asís Taboada en *Insolación*, doña Emilia le proporciona la autonomía necesaria para desenvolverse libremente en la sociedad al otorgarle hábilmente no solo la condición de aristócrata sino también la de viuda. De hecho, el doctor Luz, el padrino de Clara y defensor de la liberación sexual de las mujeres, le repetía: "la mujer no es dueña de sus acciones hasta que enviuda" (Pardo Bazán, 1991: 215)[7]. Y añadía:

> Yo quisiera ir más allá y liberarte en lo íntimo de tu conciencia. Si fueses hombre, sería innecesario; la vida, para el hombre, es desde muy temprano escuela de libertad, hasta de licencia. […] es verosímil que se despertase en ti el deseo amoroso […] cuando eso suceda […] ni rebajan tu dignidad, ni quitan ni ponen a tu personalidad moral, […] Tus pasiones en nada te deshonrarán […] en tu interior no te creas humillada ni culpable (216).

---

[5] Sobre la codificación de las identidades de género en el contexto decimonónico, véase Mary Nash, "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX", en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. IV. El siglo XIX, Madrid, Taurus, 1993, pp. 585-598; Lucien Israel y Aurelio López Zea, *La histeria, el sexo y el médico*, Barcelona, Toray-Masson, 1979; Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icària, 1998; Christine Bard, *Un siglo de antifeminismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; Isabel Morant *et al.*, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006 y Pilar Errázurriz Vidal, *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

[6] El fin de siglo vinculó el arquetipo de la mujer fatal con la castradora. Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979 y muy especialmente Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2005.

[7] En el Libro Primero Título IV del Código Civil de 1889, dedicado al matrimonio, se estipula que las mujeres han de obedecer al marido y necesariamente seguirlo donde fuese. Cualquier mujer menor de edad estaría bajo la tutela paterna. Por el contrario a estos casos, la viudez otorgaba una posición social de libertad y las mujeres viudas podían volver a casarse, disfrutar de herencia, tomar decisiones legales y administrativas con independencia y gestionar por sí mismas la economía. Incluso había un apartado dentro del Código Civil (desde el artículo 959 hasta el 967) donde se abordaba el tema de los embarazos durante el estado de viudez y sus consiguientes derechos, lo que las situaba en clara ventaja frente a la situación del resto de mujeres de la sociedad española decimonónica.

Bien es cierto que doña Emilia denunciaba, como hace el doctor Luz, la doble moral y la discriminación por razón de sexo, pero, prisionera de sus propios ideales, induce al personaje a una evolución –más bien una ascensión– repentina, o mejor, abrupta. Después del rechazo intencionadamente humillante de Silvio Lago, Clara se sumerge en la introspección de la condición humana y reflexiona sobre sus propias pasiones para finalmente determinar: "lo vil, lo miserable, es esto que llaman amor. ¡Qué vergüenza!" (Pardo Bazán, 1991: 242). Observando la radiografía de su mano en el gabinete del doctor Luz, una especie de epifanía parece sobrevenir al personaje, quien se pregunta: "¿dónde va la carne? No hay carne; la carne se ha diluido" (278). De pronto, todo se impregna de una esencia mística y misteriosa, hasta milagrosa podríamos decir, que contrasta abiertamente con el entorno clínico y científico en el que se encuentra la joven. Una vez más, la razón y el alma se oponen en esta escena que crea astutamente doña Emilia para respaldar su tesis de que la ciencia o la razón ("esa vieja chocha" que decía Minia) no pueden dar respuestas a cuestiones del alma. A partir de este momento, Clara entiende que la carne se desvanece porque solo queda el espíritu y, por esa misma razón, debe desprenderse de todo aquello que sea material para entregarse a aspiraciones más profundas.

Finalmente, doña Emilia convierte a su personaje al catolicismo y la sumerge en el convento de Ávila para que, siguiendo los pasos de Santa Teresa de Jesús, alcance la unión mística con Dios, que es el único amor capaz de transcender la vida humana. Las circunstancias sociales y los códigos morales de la época hacían que el ingreso en los conventos fuese bastante habitual entre las jóvenes que desvirtuaban los valores tradicionales. Cualquier comportamiento que desestabilizara de alguna manera el régimen instaurado había de ser duramente castigado. Solo basta recordar el trágico destino de la joven Manuela de *La Madre Naturaleza* (1887), que es ingresada en un convento por haber mantenido de manera inconsciente una relación extramarital e incestuosa. Por el contario, creemos que el enclaustramiento voluntario en un convento constituía una alternativa para aquellas mujeres que renegaban del matrimonio y desobedecían, por tanto, el orden patriarcal, como sería el caso de Clara Ayamonte, que elige libremente retirarse del mundo terrenal y glorificar su vida mediante la dedicación a Dios.

La última novela pardobazaniana que vio la luz, *Dulce Dueño*, abordará de forma más explícita el modelo teresiano que había desarrollado tímidamente en *La Quimera*[8]. En el texto se cita a la santa como una de las (re)escritoras de la hagiografía de Catalina de Alejandría. De hecho, la conexión de ambas mujeres se hace explícita mediante la alusión a un poema que Santa Teresa le dedicó y que tituló "Santa Catalina, mártir". Doña Emilia rescata la leyenda de esta figura cristiana, símbolo del triunfo del cristianismo frente al paganismo, para construir a su imagen y semejanza a la protagonista de *Dulce Dueño*. La novela plantea la búsqueda del amor ideal y verdadero en términos absolutos por parte de la joven Lina Mascareñas, quien inicia su periplo personal primero en el mundo

[8] Recomiendo encarecidamente el clarificador artículo de Hathy Bacon (2007) sobre la presencia de las hagiografías cristianas en la construcción de los personajes femeninos de la narrativa pardobazaniana, así como al estudio de Denis DuPont, *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the fin de siglo*, Maryland-Plymouth, Bucknell University Press-The Rowman and Littlefield Publishing Group, 2012.

terrenal y mediante tres pretendientes que aspiran a conseguir su mano. Dotada con una alta inteligencia y tendente a la inquietud intelectual, Lina es consciente de que las rígidas normas sociales y morales de la época estipulan un único destino para las mujeres, como señala su amigo Carranza, el claustro o el matrimonio. La joven teme perder su autonomía y ver coartados sus hábitos intelectuales si cede ante la institución matrimonial, tal y como pensaba la propia Pardo Bazán cuando defendía que la educación de las mujeres era necesaria para alcanzar un matrimonio en condición de igualdad[9]. La propia Lina se define como una "soltera que ha vivido libre y que no es enteramente chiquilla. He leído, he aprendido más que la mayoría de las mujeres, y quizás de los hombres" (Pardo Bazán, 1973: 203). Por esta razón, fiel a los presupuestos feministas de doña Emilia, Lina Mascareñas exigirá un pretendiente que respete sus pretensiones y su independencia.

Doña Emilia, de esta manera, acerca a Lina Mascareñas al prototipo femenino de la mujer nueva, aquella con aspiraciones más allá del matrimonio, que cultiva el intelecto y enriquece su espíritu mediante el conocimiento. No podemos pasar por alto que a finales del siglo XIX la iconografía de la misoginia había proliferado enormemente en el imaginario cultural, social, clínico y filosófico de la época. Desde el discurso científico, las teorías de Darwin, los estudios de la raza y la evolución inauguran un dilatado debate sobre el cuerpo y el control del *bios* femenino para proteger la función reproductora de las mujeres. Un considerable número de ensayos nacidos de la psicología, la patología y la criminología –*La mujer delincuente* (1876), César Lombroso; *Psicopatología de la vida cotidiana*, Freud (1901); *Psicopatía sexual* (1886), Krafft Ebing; *Degeneración* (1892), Max Nordau; *La cuestión sexual* (1906), August Forel, por citar solo algunos de los volúmenes más conocidos de la época– proclamaban la inferioridad intelectual de las mujeres por razones evolutivas y físicas, como el tamaño del cráneo. En contra de este tipo de teorizaciones provenientes de la rama clínica finisecular, Pardo Bazán construye personajes femeninos que pongan en tela de juicio las acusaciones misóginas que situaban a las mujeres al nivel de los salvajes y perpetuaban su condición de niñez intelectual. La

[9] Las carencias educativas en las escuelas femeninas le dejaron una huella tan profunda que el asunto se convirtió en el caballo de batalla del discurso feminista de Pardo Bazán. En 1892 comenzó a componer la colección la *Biblioteca de la Mujer* para difundir la cultura entre las mujeres españolas. En octubre del mismo año, presentó en el Congreso Pedagógico una conferencia titulada *La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias*. En este texto analiza los distintos tipos de educación (religiosa, social, intelectual, moral, etc.) y expone doña Emilia la urgente necesidad de instaurar el libre acceso de las mujeres a la educación en todos sus niveles –y al ámbito profesional como consecuencia del aprendizaje–, pues las mujeres debían recuperar un destino propio, ajeno a la maternidad y al hogar. Allí afirmaba la condesa: "Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación [...] Todas ventajas, y para la mujer, obstáculos todos" (1886: 711). Doña Emilia cree con vehemencia que los problemas sociales se deben en gran medida a la situación de la mujer, porque una sociedad que no ofrece una educación igualitaria no puede funcionar. En relación a esta idea, en 1890 publicó el ensayo *La Mujer Española*, cuya premisa fundamental era que el hombre no deseaba la evolución del otro sexo, ya que prefería mantener a las mujeres en eterna infancia para perpetuar el modelo femenino del Antiguo Régimen. Anteriormente, en el proemio que compuso a *La Esclavitud Femenina* de Stuart Mill expresaba la *conditio sine qua* non: solo a través de la educación igualitaria se obtendrán relaciones igualitarias en el matrimonio, como las de Stuart Mill y Harriet Taylor. Entiende doña Emilia que la mujer carece, de tal modo, de cualquier base educativa y social, por lo que su supuesta 'inferioridad' se debía a restricciones machistas, no a causas biológicas o providenciales, como aseguraba la medicina finisecular. Con el paso de los años, el compromiso feminista de la escritora evolucionó hacia presupuestos más categóricos y llegó a concluir: "la mujer ha sido creada por el hombre, nada más. No tiene existencia propia ni individualidad, fuera de su matrimonio y sus hijos" (1999: 153).

condesa defendía que la diferencia entre hombres y mujeres se basaba en la educación, de ahí que de entre sus criaturas nazcan modelos controvertidos que transgreden la norma, como la heroína Feítas Neiras de *Memorias de un solterón* (1896), la cigarrera de *La Tribuna* (1883) o Nucha de *Los pazos de Ulloa* (1886), además de las ya mencionadas en relación con el análisis de *La Quimera*.

Pero centrándonos en el caso de Lina, la autora cree estar creando el modelo más perfecto de su producción novelística al otorgarle valores intelectuales y, sobre todo, cristianos. Es importante subrayar, como ya hizo Meryellen Bieder en sus estudios sobre la condesa, que Lina Mascareñas es el único personaje femenino pergeñado por doña Emilia que es intelectual y escritora; y de ahí que los referentes sean precisamente Santa Teresa y Santa Catalina, ambas ávidas de conocimiento y, en el caso de la primera, escritora. Bajo el signo de estos modelos de conducta, aúna doña Emilia la faceta espiritual y la intelectual para alumbrar el ideal femenino y feminista que deseaba. Ya se había acercado a este modelo en *La Quimera* con figuras como Minia y Clara –recordemos igualmente que Silvio Lago rememora la hagiografía de Santa Catalina en el capítulo IV–, pero ahora pretende desarrollar con más profundidad la psicología de Lina y ahondar en las relaciones con el instinto y las pasiones, de modo que la evolución espiritual del personaje –y, por tanto, la intencionalidad final de doña Emilia– quede absolutamente justificada[10].

Cuando la refinada Mascareñas comienza su andadura sentimental con los pretendientes, va descubriendo ciertas experiencias eróticas que desestabilizan sus valores morales. Rodeada por el exotismo de la Alhambra, la música y el calor del ambiente andaluz, Lina experimentará un intenso deseo erótico hacia su atractivo primo, momento en el que la sexualidad y el poder de la seducción alcanzarán el punto culminante de la novela. A partir de ese momento, Lina Mascareñas será consciente de que el impulso carnal constituye un grave peligro para la integridad y la autonomía de una mujer. Como consecuencia de este episodio, acude a una consulta médica con la intención de entender científicamente la sexualidad y de aprender a controlar el instinto. El médico pone en escena una explicación detallada –propia casi del naturalismo– mediante ilustraciones y libros de anatomía que dejan a la joven horrorizada: "¡Qué vacunación de horror! […] Las formas son grotescas, viles, zamborotudas. Diríase que proclaman la ignominia de las necesidades… ¿Necesidades? Miserias…" (Pardo Bazán, 1989: 208-209). Si Clara Ayamonte había asistido a una revelación en el laboratorio del doctor Luz, Lina Mascareñas también lo hará en un gabinete médico, pues doña Emilia opone de esta manera el racionalismo y el positivismo a las cuestiones espirituales, que siempre vencen a la ciencia como muestra de la superioridad divina. Allí, en la consulta, Lina siente que el absoluto que quiméricamente perseguía es un imposible, debido a que el amor físico le resulta tan grotesco que nunca podrá encontrar el ideal en este tipo de imperfecciones humanas. Por eso, Lina reprime y hasta suprime cualquier sensación vinculada a la carnalidad y a la voluptuosidad, lo que la acerca cada vez más al "camino de perfección" que le tiene reservado doña Emilia.

[10] Remito al estudio de Ángeles Ezama Gil (2005) que incluyo en la relación bibliográfica.

Sin embargo, la conversión mística de Lina detona con la muerte de su prometido Agustín. No podemos dejar de insistir una vez más en que la mutación espiritual, como la de Clara Ayamonte, resulta un proceso antinatural que resta credibilidad al proceso interior de la protagonista. Como explica Marina Mayoral,

> su búsqueda de Dios parte del desprecio a las criaturas y no del amor [...] Lina convence en su soberbia y su maldad, no en su faceta amorosa y mística. [...] se perfila como una neurótica o una desequilibrada más que como una santa, [...] porque no se puede amar a Dios sin haber amado antes a un solo ser humano (1990: en línea).

A partir de este suceso, Lina Mascareñas se somete, "sedienta de martirio" (Pardo Bazán, 1989: 276), a la expiación de sus pecados y del de su prometido que había atentado contra Dios mediante el suicidio. Así, imitando a grandes rasgos el patrón teresiano, doña Emilia conduce a su protagonista hacia la purificación del alma, un estado que exige la caridad y despojamiento de todos los bienes materiales y terrenales. En esta etapa, las referencias a Santa Teresa, San Juan y la Biblia se entremezclan con un ambiente de indeterminación y abstracción que, una vez más, alcanza la categoría de éxtasis, de revelación divina. En efecto, las últimas palabras de su viaje espiritual serán "hágase en mí tu voluntad" (291), cumpliendo así el destino que palpitaba desde las primeras páginas de la novela en las que retumbaban los ecos de la canción que rezaba "Jesucristo te llama". La búsqueda del Ideal ha cesado al encontrar la perfección en Dios, el "dulce dueño" al que se unirá en místico matrimonio para aspirar "a la vida radiante, beatífica, divina, del amor" (276).

En esta persecución del Ideal, doña Emilia aproxima a Lina al prototipo de la santa abnegada que se somete voluntariamente a un proceso de martirización con el fin de alcanzar la virtud y la pureza del alma. La idea del martirio y de la expiación cristiana esconden un alcance verdaderamente misógino al entender que el estado natural de las mujeres es el sacrificio, la entrega y la abnegación. El dolor y el sufrimiento son una prueba de obediencia y devoción a Dios en primer lugar y después al hombre. En el siglo XIX, se llevó a cabo toda una apología de la domesticidad –y la domesticación– y la esposa debía aspirar a la virtud y a la integridad moral no solo de ella misma sino también del esposo o del padre[11]. Consagrada al virtuosismo, la mártir únicamente ofrecía su (auto)sufrimiento a Dios, como Santa Teresa o Santa Catalina, para redimir sus pecados y salvaguardar

[11] El mejor ejemplo de la mujer que expía los pecados del marido o del padre lo encontramos en la novela de Barbey d'Aurevilly *Un cura casado* (1865). Mediante la oración y el sacrificio, Calixte Sombreval intenta compensar los pecados de su padre, un clérigo que ha renegado de Dios por el conocimiento científico. El martirio físico de la joven, símbolo de entrega y devoción, hace que su cuerpo, ya en un estado deplorable, se extinga hasta la muerte para que Dios perdone la inmoralidad de su padre. Consúltese para un estudio en profundidad sobre la figura de la mártir en el decadentismo Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.

su espíritu[12]. Según los estudios de género, las mujeres que aspiraban a la santidad son igualmente víctimas de la necesidad que históricamente se les ha creado de sacrificarse al hombre, en este caso, a un ser superior como alternativa, y de entregarles incluso su vida.

Sin embargo, el tipo de martirio que propone doña Emilia dista mucho del tradicional suplicio físico de la santa y se reinterpreta aquí como un sacrificio más moral que corporal, tal como señala Ángeles Ezama (2005a: 242) al entronizar a Lina Mascareñas como la figura de la santa moderna:

> A partir del modelo de la santa clásica de Catalina de Alejandría se reformula la santidad en un sentido moderno en la figura de Lina Mascareñas. La elección del modelo no es casual, ya que Santa Catalina de Alejandría [...] presenta en su más alto grado el gusto por la sabiduría y la belleza, la defensa a ultranza de la individualidad y la libertad femeninas, y la fusión entre los valores religiosos y artísticos (la santidad y la superioridad estética (251).

Ahora bien, si doña Emilia ya había configurado un personaje femenino que representaba los principios regeneracionistas y feministas, que rechazaba el matrimonio y la maternidad como destinos inherentes a la naturaleza femenina, cabe preguntarse, ¿por qué este destino para Lina Mascareñas? ¿Por qué este "fracaso existencial", que diría López Quintáns (2008)? Ante todo, debemos comprender que la liberación femenina para doña Emilia no es equivalente a la liberación sexual. Pareciera que el equilibrio entre el amor humano y el divino es del todo imposible para doña Emilia. El instinto –la "bestezuela brava" (Pardo Bazán, 1989: 174) que le llamaba la joven Mascareñas– envilece el espíritu y provoca insatisfacciones en el alma humana. La única vía de purificación y recuperación de los valores primigenios es la que vuelve la mirada a Dios, al Ideal, al Absoluto.

Por otro lado, Lina empleaba el artificio del esteta y los bienes materiales como vía de expresión de la belleza, que cambiará por la pureza y la sencillez del Amor Ideal a Dios. Así, doña Emilia pone de relieve la evolución de un personaje altamente egoísta y quintaesenciado hacia la perfección espiritual, que conseguirá gracias a la devoción y a la fe. Cuanto mayor fuese el materialismo de Lina, mayor debía ser su despojamiento y, en consecuencia, su expiación. Si Lina Mascareñas vivía el lujo hasta el extremo, también lo hará de la misma manera con el espiritualismo. La escritora pretendió asimilar las características estilísticas del decadentismo francés cuando configuró en Lina a la mujer

[12] Para un acercamiento al estudio de las relaciones entre la figura de la mártir cristiana y el discurso de género, véanse los estudios de una de las mayores especialistas en el tema: Amparo Pedregal, "La damnatio ad lenonem de las mártires cristianas", *Corona Spicea. In Memorian Cristóbal R. Alonso*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 255-68 y "Las mártires cristianas: Género, violencia y dominación del cuerpo femenino", *Studia Historica. Historia Antigua* 18, 2000, pp. 277-94. También son muy recomendables los siguientes ensayos: J. Torres, "El protagonismo de las primeras mártires cristianas", en Isabel Gómez-Acebo (ed.), *La mujer en los orígenes del cristianismo*, Bilbao, Descleé de Brouwer, 2005, pp. 169-210; Margaret Ruth Miles, *Becoming Male. Women Martyrs and Ascetics*, Boston, Vintage Books, 1989 y Brent D. Shaw,"Body/Power/Identity: Passions of the Martyrs", *Journal of Early Christian Studies* 4. 3, 1996, pp. 269-312; Patricia Bastida Rodríguez, *Santas improbables: re-visiones de la mitología cristiana en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1999.

esteta, la mujer *dandy* que ya había diseñado anteriormente con Espina Porcel[13]. Ella misma reconocía: "Yo tengo un ideal de lujo, hambre atrasada de mil refinamientos" (Pardo Bazán, 1989: 124). La aristócrata Lina Mascareñas se deleita en la concepción de sí misma como una obra de arte y encuentra placer en la contemplación frente al espejo de su cuerpo desnudo acompañado de joyas, telas y perfumes, como vemos en algunas escenas de fuerte erotismo en la intimidad de su tocador. Sin embargo, desde el inicio de la historia sabemos que Lina es fiel admiradora de la figura de Santa Catalina de Alejandría, toda una encarnación de la entrega y la obediencia mística que se contrapone con la esencia narcisista y materialista de la protagonista. Recordemos que la narración se inicia con el imperativo "Escuchad" para captar la atención ante la lectura de la hagiografía de Santa Catalina, quien se convertirá, pese al deseo de belleza artificiosa de Lina, en un modelo a imitar. A través de este personaje, Pardo Bazán moldea una personalidad compleja de valores aparentemente opuestos que juegan en beneficio de la intencionalidad de la escritora.

Finalmente, y a pesar del contenido misógino de la simbología cristiana y de la figura de la mártir, no sería justo creer que doña Emilia flaqueaba en su compromiso con la igualdad entre hombres y mujeres[14]. Sus personajes femeninos fueron portavoces de sus ideas regeneracionistas y buscaban realidades alternativas a los modelos antifeministas de la sociedad burguesa del siglo XIX. Gracias a la presencia de la escritora en la esfera pública y a su constante cuestionamiento de los valores establecidos, el debate feminista pudo ver la luz en la España del siglo XX. A la mujer librepensadora y autónoma que proclamó doña Emilia, se suman unas convicciones católicas tan intensas que la cuestión sexual que tantos debates suscitó en este período no pudo integrarla equilibradamente, haciendo explícito su pudor en cada uno de sus personajes. Además, debemos señalar que los principios católicos de Pardo Bazán se imponían al margen del sexo de sus personajes. Todos los protagonistas de las últimas novelas que compuso –Silvio Lago, Gaspar de Montenegro y Lina Mascareñas– presentan el mismo retorno a la fe católica. La intención espiritualista tiñe las tres composiciones otorgándoles un matiz, así lo explica Joan Oleza (1976: en línea), de novela de conversión. Aunque doña Emilia aclara que las implicaciones espirituales surgieron durante la composición "involuntariamente" y "sin premeditación" (Pardo Bazán, 1991: 121), es difícil creer que fuese un motivo fortuito como quiere hacernos pensar la autora. Influida seguramente por el modelo de *A contrapelo*, en el que Des Esseintes abrazaba el catolicismo en un intento desesperado de salvación, doña Emilia forja tres finales idénticos para tres historias distintas, cuyos elementos comunes son

[13] Véase el estudio de Susan Kirkpatrick "*Dulce Dueño*: la mujer esteta", en *Mujer, modernismo y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 108-128.

[14] Los siguientes estudios profundizan con acierto en las relaciones entre el feminismo y la creencia cristiana: Jean-Marie Aubert, *La femme: Antifeminisme et christianisme*, Barcelona, Herder, 1976; Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, El Aleph, 1993; Allen Carr, *La Femme dans l'Eglise. Tradition Chrétienne et Théologie féministe*, París, Cerf, 1993; A. Esser, A. Hunt Overzee y S. Roll (eds.), *Re-Visoning Our Sources. Women's Spirituality in European Perspectives*, Holanda, Peeters Publishers, 1997; Aurora Bernal, *Movimientos feministas y cristianismo*, Madrid, Rialp, 1998.

la redención cristiana y la restauración de la fe como vía de expiación a las pasiones que habían envilecido a sus neuróticos antihéroes decadentistas.

Ya había confesado doña Emilia que encontraba algo en esta "fase decadente" que hacía vibrar su espíritu (Pardo Bazán, 1916: 1550)[15]. Es muy probable que fuese el misticismo y el rechazo del materialismo de la corriente finisecular lo que más llamaban la atención de doña Emilia (1916: 1549): "Y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales, y un catolicismo, […] opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror". Como ya sucedió con el naturalismo, doña Emilia asimiló la tendencia decadentista pero no sus valores ideológicos o filosóficos porque no logró reconciliar la ética y la estética en sus propuestas.

Con todo, y a diferencia de otros autores de la época, Emilia Pardo Bazán tuvo la valentía de enfrentarse al conflicto entre la realidad terrenal y la espiritual que materializó en sus personajes. Como explica Oleza (1976: en línea):

> Era católica y vio, la mayoría de las veces, la superación de este conflicto en una actitud religiosa ante la sociedad, la vida y el cosmos. El hombre insatisfecho debería asumir su insatisfacción, porque la satisfacción del espíritu no es alcanzable en el mundo, y proyectarla en una actitud cristiana y en la esperanza de su realización en la divinidad.

Bien es cierto que, al final, el deber católico y la pureza espiritual se imponen, pero no sin antes haber librado una tensa batalla con varias realidades, como la cuestión sexual, el discurso feminista y el mundo terrenal. Cuando doña Emilia dio vida a personajes como Minia Dumbría, estaba estableciendo desde el principio los valores fundamentales que componían su ideario y eludiendo, de este modo, el conflicto entre el individuo y las realidades metafísicas, es decir, entre el impulso carnal y la perfección espiritual. El

[15] Antes de escribir sus últimas novelas bajo la influencia decadentista, ya había dedicado varios ensayos al estudio de la nueva estética. En las crónicas *Al Pie de la Torre Eiffel* (1889) y *Por Francia y Alemania* (1890) expone cómo el naturalismo había cumplido su ciclo para dejar paso a una corriente caracterizada por el aire romántico de la crisis de fin de siglo, el misticismo y la estilización extrema. Años más tarde publica *La Nueva Cuestión Palpitante* (1894), un ensayo sobre el mundo finisecular en el que rebate las teorías de Max Nordau y Pompeyo Gener, que catalogaron de patológico el nuevo modelo estético. Poco después, en 1897 escribe *El Saludo de las Brujas*, una novela que podemos considerar el puente conector entre el realismo y el decadentismo, es decir, una tímida evolución hacia la estética de fin de siglo. La autora crea una atmósfera artificiosa con apariencia histórica en la que se desenvuelven unos protagonistas motivados por las intrigas y las conspiraciones. El refinamiento de los escenarios y los asuntos, junto al exotismo y exquisitez de sus personajes, hacen de esta composición una significativa tentativa la aleja de los paradigmas realistas. Esta evolución artística culminará años más tarde con *La Quimera*. Con todo, cuando se decidió a experimentar con la estética decadentistas en sus últimas novelas, aún seguían presentes algunas características del naturalismo –concepto que citamos con cautela porque la escritora no terminó de plasmar el determinismo que requería este movimiento literario– como la importancia del dato físico, las amplias descripciones, la extensión de las obras y un lenguaje, en ocasiones, de carácter naturalista. *La Sirena Negra*, por ejemplo, intercala rasgos modernistas, románticos y realistas. En palabras de Joan Oleza (1976: en línea), "ni su naturalismo fue auténtico naturalismo, ni su decadentismo acabó de serlo". Remito asimismo a los siguientes estudios críticos: Inmaculada Ballano, "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 335-343; John W. Kronik, "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés", en *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 162-173 y Yolanda Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagèseditors, Universitat de Lleida, 2002.

sosiego de Minia se opone al sufrimiento de las otras protagonistas, pues estas deben iniciar un camino para alcanzar un Ideal que Minia ya había encontrado. El periplo al que somete doña Emilia a sus protagonistas evidencia las fricciones internas que un individuo debe resolver en su persecución de la redención. Tanto Lina Mascareñas como Clara Ayamonte, incluso Silvio y Gaspar, encuentran la resolución del conflicto carnal y vital en la religiosidad, a la que han accedido contemplando la belleza. No podía ser de otra manera tratándose de doña Emilia. Ni siquiera ella misma fue capaz de eludir este conflicto, lo que suscitó en la autora una fuerte tensión creadora que le hacía oscilar entre ideas contrapuestas, entre las que por encima de todo, finalmente, vencía la fe, como manifestaba tempranamente en *La Cuestión Palpitante* (1884): "no hay más moral que la moral católica, y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables" (Pardo Bazán en Borda Crespo, 1995: 568).

BIBLIOGRAFÍA

Bacon, Kathy (2007): *Negotiating Sainthood. Distinction 'Cursilería' and Saintliness in Spanish Novels*, London, Legenda.

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturalista española*: Emilia Pardo Bazán, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.

Bieder, Meryellen (1989): "Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del siglo XIX y su literatura", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 1203-1212. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_031.pdf [Consultado el 30/11/2015].

____ (1998): "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Vol. V, Barcelona, Anthropos, pp. 75-110.

Borda Crespo, María Isabel (1995): *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán: temas, técnicas y estilo*, Málaga, Universidad de Málaga.

Cabrera Bosch, María Isabel (2007): "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán", *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Pilar Folguera (ed.), Madrid, Pablo Iglesias, pp. 45-80.

Díaz-Diazcoretz, Myriam y Zavala, Inés M. (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I, Madrid, Anthropos.

Ezama Gil, Ángeles (2005): "La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 103-133. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327253122915858757680/index.htm [Consultado el 14/11/2015].

____ (2005a): "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 233-258.

González Herrán, José Manuel (1998): "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Servicio de publicaciones de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, pp. 141-148. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704952190469595209079/index.htm [Consultado el 1/11/2015]

____ (1999): "Emilia Pardo Bazán: los preludios de una insolación (junio de 1887-marzo de 1889)", *A further range: studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno: in memoriam Maurice Hemingway*, Anthony H. Clarke (ed.), Exeter, University, pp. 75-86.

González Martínez, Pilar (1988): *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo Veintiuno.

López Quintáns, Javier (2008): *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, FUE.

Mayoral, Marina (1990): "De Insolación a Dulce Dueño: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Eros literario*, Madrid, Servicios de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 127-136. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327253122915858757680/index.htm [Consultado el 23/12/2016]

____ (1991): "Introducción", *La Quimera de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Cátedra, pp. 11-114.

____ (1997): "La Quimera, o la crueldad del artista", J.M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio Santiago, pp. 211-221.

Oleza Simó, Joan, (1976): "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales", *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, pp. 65-87. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589517652325073943457/index.htm [Consultado el 5/12/2016]

Ortega López, Margarita (2007): "«La defensa de las mujeres» en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado", *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Pilar Folguera (ed.), Madrid, Pablo Iglesias, pp. 11-44.

Pardo Bazán, Emilia (1947): *La Sirena Negra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, [1908].

____ (1973): *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

____ (1989): *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia, [1911].

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

Sotelo Vázquez, Marisa (1993): "*La Sirena Negra*, de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular", *Romanticismo y fin de siglo*, Gabriel Oliver, Helena Puigdomènech y Marisa Signan (coords.), Barcelona, Publicaciones universitarias, pp. 415-424.

____ (2008): "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 357-367.