

El arte popular en la narrativa de Emilia Pardo Bazán: peleles, monigotes y otros remedos

Popular art in the narrative of Emilia Pardo Bazán: puppets, marionettes and other imitations

Valentina NIDER

Autoría:

Valentina Nider
Università di Bologna, Italia
Valentina.nider@unibo.it
<https://orcid.org/0000-0002-7508-9949>

Citación:

NIDER, Valentina (2026). «El arte popular en la narrativa de Emilia Pardo Bazán: peleles, monigotes y otros remedos», *Anales de Literatura Española*, (45), pp. 191-213. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.29972>

Fecha de recepción: 30/04/2025

Fecha de aceptación: 20/01/2026

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2026 Valentina Nider

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Resumen

El estudio comienza con una introducción sobre los resultados de una investigación anterior acerca de la presencia y la mención de los simulacros del cuerpo humano –como los autómatas y las muñecas– en la narrativa de Emilia Pardo Bazán, así como con un sondeo en los cuentos de escritores contemporáneos –limitado a las muñecas–, con el fin de averiguar la influencia de lo fantástico en su obra y las posibles variantes debidas al género autorial. A continuación, se profundiza en las imágenes literarias de objetos como *pelele*, *monigote* y *fantoche*, entre otros. Estos artefactos remiten a la cultura popular: su imitación de la figura humana es tosca, se caracterizan por ser producto de la reutilización de materiales viejos y se emplean generalmente de forma despectiva para referirse a personajes masculinos o a seres deformes. El análisis de la densidad de su empleo en el corpus de cuentos, novelas cortas y algunas novelas de la autora pone de relieve su recurrencia en narraciones que abordan dos ejes temáticos circunscritos, de los que se estudian constantes literarias e ideológicas: la maternidad y la paternidad ante la imperfección del hijo, y las reacciones de fascinación o de rechazo de los protagonistas ante objetos que la cultura letrada rechaza por considerarlos vulgares, obscenos o caducos.

Palabras clave: Literatura Española del siglo XX; figuras; pelele; monigote; novela corta; cuento fantástico; imaginaria popular; Emilia Pardo Bazán; género.

Abstract

The study begins with an introduction presenting the results of previous research on the presence and mention of simulacra of the human body—such as automata and dolls—in the narrative works of Emilia Pardo Bazán, together with a survey of short stories by contemporary writers, with the aim of identifying the influence of the fantastic on her work and possible variations deriving from authorial gender. It then proceeds to an in-depth analysis of literary images of objects such as *pelele*, *monigote*, and *fantoche*, among others. These artifacts refer to popular culture: their imitation of the human figure is crude, they are characterized by being the product of the reuse of old materials, and they are generally employed in a disparaging manner to refer to male characters or deformed beings. An analysis of the density of their use in the corpus of short stories, novellas, and some novels by the author highlights their recurrence in narratives that address two circumscribed thematic axes, from which literary and ideological constants are examined: motherhood and fatherhood in the face of the child's imperfection, and the protagonists' reactions of fascination or rejection toward objects that high culture dismisses as vulgar, obscene, or outdated.

Keywords: 20th century Spanish literature; figures; puppet; marionette; short fiction; fantasy story; popular imagery; Emilia Pardo Bazán; gender studies.

Los avatares del cuerpo humano y lo fantástico en la época de Emilia Pardo Bazán

Lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán ha merecido en los últimos años un renovado interés como atestiguan, por ejemplo, el volumen de Romero López (2019) sobre la influencia de Hoffmann y la edición de los *Cuentos fantásticos* de la autora por Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares (2020), y el artículo de Fidalgo López (2022)¹. En este horizonte temático cabe considerar los artefactos que remedan la figura humana, pertenecientes a la gran constelación semántica binaria de la antinomia animado/inanimado, examinado por Freud en su fundamental ensayo *Lo Siniestro* (*Das Unheimliche*, 1919) que se basa en el estudio de Ernest Jentsch sobre el cuento de Hoffmann *El hombre de arena*, en el que aparece Olimpia, una joven de excepcional belleza, pero álgida y «sin alma», que se descubre ser un autómatas. A partir de este descubrimiento, según indica irónicamente Hoffmann en el final del relato, los hombres han empezado a desconfiar de las mujeres demasiado perfectas. El tema tiene una gran tradición en los estudios clásicos sobre la narrativa del género fantástico del siglo XIX (Campra, 2001: 163). La presencia o la simple mención de estos simulacros puede servir para destacar que la modernidad

1. Véase entre otros también los trabajos de Latorre Ceresuela 1997, Clúa 2000, Pozzi 2000, Bar Cendón 2016.

conlleva la disolución de los vínculos familiares y de las jerarquías sociales, y el riesgo de una conversión de los humanos en máquinas.

El interés de Emilia Pardo Bazán por estos objetos se advierte en los reportajes y artículos de opinión, por ejemplo, los publicados en su columna «La vida contemporánea», y en la narrativa, donde la escritora muestra también conocer bien la tradición literaria relacionada, a la que alude en muchos casos. El análisis de los términos «autómata» y «maniquí» en los cuentos de la autora pone de relieve que se emplean para subrayar la fragilidad masculina en la reacción de los hombres frente a los traumas, «automática» y «maquinal», indica su inmadurez emotiva y sentimental. En cambio, los mismos adjetivos aplicados a una mujer indican la energía y la fuerza desconocida de las que echa mano para lograr sus propósitos, sin miedo de transgredir las normas sociales.

Para proporcionar una muestra del despliegue de variaciones que el tema acarrea puede ser útil también mencionar algunos casos donde aparecen o son evocadas las muñecas, generalmente como dobles de un personaje femenino, como en el cuento fantástico «Vampiro», o provocar el paradójico rechazo del protagonista al que no le hace ninguna gracia el parecido con una muñeca de una princesa oriental muy maquillada («Presa»). En su novela *Doña Milagros* (1894) la homónima protagonista deja a la familia Neira una muñeca, llevándose a cambio a las recién nacidas mellizas, huérfanas de madre. Finalmente, en su novela corta *La Pepona*, de 1919, el simulacro funciona como un doble a través de la equivalencia niña pobre-muñeca fea (Scarfoglio 1987:156) y la dislocación a la muñeca de la «monstruosidad» de su amita. Paradójicamente, la muñeca «fea» con la cara manchada es lo único que la niña recuerda de su familia y que lleva a la agnición, destacando la falta de cariño de los padres (Nider 2021). Aunque la mayoría de estas narraciones no pueden definirse estrictamente fantásticas se emplean –a veces con cierta ironía– motivos característicos del género para hacer hincapié en la complejidad de algunos temas y elaborar recursos (como el final «recalcitrante») para invitar al lector a profundizar en la lectura como han puesto de relieve Mc Kenna (1998) y Santana (2001), en el famoso cuento «El Indulto».

Para profundizar en la cuestión del género autorial en la tematización del simulacro puede ser útil ver de qué manera aparece la muñeca en los autores españoles de cuentos de la misma época de Pardo Bazán. Las imágenes del cuerpo femenino cosificado y sexualizado son las más conocidas y un buen ejemplo de este modelo, aunque parodiado, debido a la edad del protagonista, es, para la literatura española, *La princesa y el granuja* (1879) de Pérez Galdós. En este cuento un niño, un huérfano harapiento, se enamora –según los patrones de los folletines de la época– de una bellísima y elegante muñeca en venta

en la tienda madrileña de un artesano alemán, clara referencia al ya citado *Hombre de arena* de Hoffmann (Smith, 1992 y Roas, 2002). Al encontrarla medio rota en el suelo del palacio de la familia que la había comprado, el niño se apodera de ella: «allí, tendida como un cadáver, los vestidos rasgados y en desorden, partida la frente alabastrina, roto uno de los brazos, desgredado el pelo, estaba la señora de sus pensamientos. ¡Lastimoso cuadro que partía el corazón! [...] Estrechó contra su corazón aquel frío cuerpo inanimado, cubriéndolo de besos ardientes» (2024: 168). Con una suerte de inversión paródica del mito de Pigmalión el niño acepta la invitación de la muñeca –cruel *femme fatale*– y, en lugar de casarse con su amada humanizada, termina en el escaparate de la tienda junto a su princesa, convertido en una estatuilla de barro.

Para seguir con las muñecas, quizás el más difundido entre los objetos de la constelación, podemos destacar que, como recuerda Raquel Velázquez (2020), tal cosificación y sexualización tampoco se realiza, ni siquiera de manera paródica, en *La Muñequita* (1894) de Juan Valera, revelando otra posible función narrativa del juguete animado, ya que, en este cuento maravilloso, reescritura de un relato tradicional, aparece como un fiel aliado de una quinceañera. Para ensanchar el corpus de ejemplos sobre los papeles que cumplen las muñecas en los cuentos de escritores de finales del siglo XIX, de la mano del clásico libro de Baquero Goyanes (1949), cabe tener en cuenta otros dos relatos, incluidos en *Los Gurriatos* (1891) de Alfonso Pérez Nieva. En ambos la intriga se centra en la relación entre una muñeca –no animada– y una niña pobre. En el primero, *El regalo de Reyes* (1891: 97-108), –que, según Baquero Goyanes, recuerda a *La niña de los fósforos* de Andersen y, quizás, a *Los Miserables* de Víctor, Hugo donde la pobre Cosette consigue de manera inesperada una muñeca de lujo que le da miedo– una criada/niña, viendo que los Reyes no le han traído ningún regalo, huye con el de su amita, una estupenda muñeca rubia vestida de raso. La niña tiene miedo de terminar en la cárcel por el robo y se duerme en la calle acunando en sus brazos su lujoso objeto del deseo, metonimia de un mundo que la rechaza y no la quiere, y finalmente la encuentran muerta, escondida por un cúmulo de harapos debajo de la nieve, abrazando la muñeca, que sigue espléndida. El segundo, *Llovida del cielo* (173-176), relata la sorpresa de una mendiga y su hija al caer a sus pies, en la calle, una muñeca vieja. La madre la ofrece a su niña hambrienta que se calma con el regalo. En este caso, ante la descripción de la fealdad terrorífica y «siniestra» de la muñeca, surge la duda de que con ella el narrador, apartándose del enfoque social, haya querido insinuar una posible «fantástica» responsabilidad del juguete en la inminente muerte de las protagonistas:

[...] desconchabada y sucia, burdamente trabajada en cartón [...] juguete que nunca tuvo que ser bello, [...] ahora presentaba un aspecto asqueroso y horrible, le faltaba una pierna, tenía otra partida por el muslo, carecía de brazos y de ojos y en el golpe había quedado sin narices y se le había abierto en dos pedazos el cráneo: tan mugroso parecía el juguete que parecía ser atacado de sarna (175-176).

Como se ha visto, es difícil encasillar en unas pocas categorías los relatos escritos por plumas «masculinas» sobre esta temática; en cambio, profundizar en la presencia de elementos de la constelación animado/inanimado por parte de una escritora española de entre siglos puede contribuir a despejar el perfil del controvertido «fantástico femenino» o mejor «fantástico feminista» (López-Pellisa 2017: 308-309 y Roas 2020). Aplicar la perspectiva de género en el análisis de la obra de Pardo Bazán –al hilo de las investigaciones empezadas hace ya unas décadas por estudiosas como Mary Ellen Bieder y Susan McKenna y desarrolladas por múltiples seguidoras– permite reconstruir la genealogía de dinámicas narrativas que ahora, por lo que atañe a la literatura fantástica española, se estudian especialmente en textos de la segunda mitad del siglo xx en adelante. Efectivamente, algunos relatos de Pardo Bazán cumplen las características fundamentales de lo fantástico «feminista» según la definición de David Roas: la presencia de «voces narradoras femeninas» y «de mujeres como agentes de la narración», –aunque generalmente prevalece la sola focalización en la protagonista o en dos personajes de opuestas opiniones para provocar una vacilación moral– en textos que pueden o no tratar los «temas vinculados a la experiencia femenina» (2020: 24).

En consecuencia, a continuación, se intentará profundizar en la temática relacionada con los simulacros del cuerpo humano de menor abolengo literario y estético, con respecto a los autómatas y a las muñecas. Se trata de simulacros que remedan de manera programática la figura humana –y especialmente la masculina– desde una perspectiva grotesca y despectiva: el «pelele», el «muñeco» y el «monigote». El análisis se basará en un corpus amplio que incluye cuentos, novelas cortas y algunas novelas de Emilia Pardo Bazán, y adoptará un enfoque metodológico plural, destinado a articular presupuestos histórico-antropológicos y literarios con las categorías críticas elaboradas por Francesco Orlando desde una lectura freudiana, en particular las desarrolladas en *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. (2015)².

2. Es la tercera edición, la primera es de 1993 y la segunda 1994. El libro ha sido traducido al inglés (Yale University Press 1998) y al francés (Garnier 2010 y 2015).

El «pelele», el «muñeco» y el «monigote» tienen su origen en las antiguas costumbres y rituales de las sociedades rurales (Caro Baroja 1979: 44-47 y Águila, Lépez 2022) que la autora, gallega e insigne folklorista, conocía bien. Objetos que en las fiestas populares de inversión carnavalesca podían convertirse en blanco del escarnio femenino hacia los señoritos, como atestigua el cartón para tapiz y dos disparates de Goya donde unas chicas mantean a un pelele. Además del aspecto caricaturesco de estos objetos hay que destacar su imperfección en la imitación del cuerpo humano, solo esbozado en bultos desproporcionados y blandos o en toscas siluetas de madera pintada³, ensamblados con materiales viejos y rotos como su estrafalario vestuario. Por estas razones estos simulacros se oponen de manera patente al estereotipo masculino normativo a partir de la mitad del siglo XIX, forjado sobre el ideal winckelmanniano de la estatuaría griega que propone cuerpos musculados y jóvenes de proporciones perfectas, emblemáticos de las cualidades morales propias de la masculinidad dominante como el valor, el autocontrol y la firmeza. Como ha estudiado Georg Mosse (2001) la retórica política se basa en este estereotipo hasta los regímenes totalitarios del siglo XX, utilizándolo para excluir y perseguir a los contratipos individuados según presupuestos racistas y sexistas (gitanos, judíos, homosexuales, artistas, locos, criminales). En esa línea no deja de llamar la atención el siguiente pasaje de *La Quimera* donde el pintor Silvio Lago que está constantemente reflexionando sobre su crisis creativa que le produce un desequilibrio físico y mental, se califica a sí mismo de «pelele»⁴. El personaje además de destacar de manera explícita la blandura del artefacto la contrasta implícitamente con la dureza del varón y artista ideal:

¡Cuántos años todavía de anhelar y no conseguir! ¿Tengo siquiera lo que se llama vocación? [...] ¿Será culpa de mi cuerpo? Indudablemente tengo los nervios desasentados. Muy a menudo siento la corriente de agua fría que me cruza por el estómago. Consultaré aquí a un buen médico. ¡Bah! Dirá lo que todos. Higiene, campo, prívase de esto, tome lo de más allá... Y lo que me consume, este afán, esta locura, ¿me lo va a curar ningún potingue de farmacia? Ya estoy desengañado... Nunca pintaré. Nunca saldrá de mis manos lo que se llama un trozo de pintura. Cuento cerca de veinticinco años; pinto desde que era un muñeco; no he cesado un día de embadurnar. Si tuviese aptitudes, lo que se llama aptitudes, ¿eh?, ya las habría demostrado. Soy un pelele, un blando pelele (1991: 390).

3. En *La Tribuna*, por ejemplo, para caracterizar al personaje de Borrén el oficial amigo de Baltasar, y seductor de la protagonista, se compara con los «guardias civiles de madera que suelen colocarse en el frontispicio de los hórreos y molinos del país: a despecho de sus bigotazos formidables bien se les conoce que son muñecos» (Pardo Bazán 2020:177).
4. «Pelele» curiosamente es también la palabra más utilizada por Pardo Bazán para describir a los cuerpos que salen disparados en un accidente de un coche.

Autodefiniciones que subrayan la alteridad del protagonista respecto al ideal normativo del cuerpo varonil se encuentran en otras narraciones de la autora donde sirven para poner en solfa a un personaje burgués como, por ejemplo, en el cuento «La Redada», donde el protagonista narra en primera persona el episodio que lleva a la ruptura de su noviazgo. En una fiesta compara desconsolado sus «piernas que se prestarían a una caricatura», sus «pobres músculos de burgués» con el aspecto de un las «actitudes académicas y bellas» y las «carnes firmes y musculosas de trabajador» de un apuesto y escultórico gañán que despierta la admiración de su novia, según la cual «parece una estatua de museo» (Pardo Bazán 2005b:134).

Sin embargo, el análisis del corpus pone de relieve una mayor densidad de empleo en dos temas específicos en los que se profundiza a continuación. En primer lugar, se examinan cuentos y novelas cortas donde «pelele» y «monigote» se emplean para referirse a unos hijos imperfectos o no deseados y a las diferentes posturas manifestadas por sus padres. Ver los usos léxicos y los clichés empleados en las novelas cortas es interesante porque, a pesar de que este género va programáticamente dirigido a un público amplio, la crítica reciente (Ezama Gil 2006; Wood 2023) destaca que la autora subvierte *topoi* y estereotipos literarios y sociales también en esta producción. La introducción de elementos que remiten a la constelación animado/inanimado caracterizados por connotaciones negativas contribuyen a sugerir al lector una reflexión menos esquemática. En segundo lugar, se estudian utilizando los presupuestos metodológicos del crítico freudiano Francesco Orlando (2005) un pasaje de *Insolación* y dos cuentos tardíos donde se describe la fascinación que provocan en los protagonistas las figurillas de arte popular o las estatuas reducidas a unos monigotes por el paso del tiempo.

Peleles y monigotes: maternidad y paternidad en cuentos y novelas cortas

La maternidad y la paternidad son temas centrales en la concepción de la mujer como ángel del hogar dominante en la época y rechazada por Emilia Pardo Bazán. «Todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos. El ser humano no es un árbol frutal que sólo se cultive por la cosecha» afirma Pardo Bazán en el Congreso Pedagógico de 1892 (2018: 162). Además, asegura más adelante en el mismo escrito que el instinto maternal es el «más fuerte, más ciego, más animal de todos» (Pardo Bazán 1999: 156) y que por esta razón afirmar que la educación de la mujer sirve «para formar buenas madres» es desconocer su fuerza innata. Como otros autores de su época, entre ellos Pérez Galdós y Clarín, Pardo Bazán investiga en sus cuentos una variada casuística del sentimiento materno y sus borrosos límites, profundizando en

temas incómodos como el malestar de la mujer estéril. Margot Versteeg (2008: 40)⁵ explica que en la época la responsabilidad de la infertilidad de una pareja siempre se achacaba a la mujer. En los cinco cuentos que se analizan el deseo de tener hijos es, como cabía esperar, más perseverante en la mujer que en el hombre. En ello influye el hecho de que el amor maternal constituye la única compensación a la falta de intimidad física y de pasión del matrimonio burgués, que no contempla el amor apasionado entre los esposos. Por ejemplo, en *Leliña* (2005c: 19-23) se describe la sorpresa y desazón de una pareja y muy especialmente de la mujer, al ver que una chica discapacitada, víctima inconsciente de abusos, está amamantando a su bebé con seguridad y cariño.

Desde una perspectiva distinta, que pone en el centro al hijo como objeto del deseo, vemos que Pardo Bazán en algunos cuentos aborda casos complejos defraudando las expectativas de los protagonistas y también las de los lectores que dan por sentado que la criatura va a ser perfecta y bellísima como sus padres, de acuerdo con el mundo elegante de la alta sociedad en la que se ambienta la narración. Es el caso de «El comadrón», publicado en 1891, en la colección *Un destripador de antaño*, que se presenta como un cuento maravilloso de corte filosófico-alegórico, donde el protagonista, un médico, llamado por un caballero misterioso por un parto difícil tras un largo viaje por montes y valles se encuentra en un castillo donde yace muerta una joven bellísima, embarazada. Hay que practicar una cesárea para que no muera el niño. El comadrón duda mucho si le conviene operar ya que se entera que dará a luz una «verdad», algo sumamente peligroso. Al final prevalece su profesionalidad y hace la cesárea. Sin embargo, el bebé es un monstruo de extraña fealdad, en constante transformación, más parecido a un animal que a un humano («extrañ[o] y repugnante, una especie de escuerzo, de trazas ridículas, negruzco, flaco, informe») y el facultativo afirma aliviado: «Este monigote no puede ser una verdad» (2005b: 295). El caballero, explicando que las verdades al nacer son feas hasta que alguien las cuide dándoles el calor de la vida y afirmándoles en su belleza, pide al médico que se haga cargo de la criatura. Éste al principio acepta declarando que la criatura ya tiene padre. Observa que su aspecto ya ha mejorado y, sin embargo, piensa asustado en la reacción de su mujer delante de un bebé tan extraño y al final, viendo que la criatura grita y le muerde, la mata y se deshace de ella. La moral del cuento es fácil: mientras que la madre se sacrifica hasta la muerte, el «padre» no cuida a la criatura y la reduce al silencio, matando con ella la metáfora de la voz femenina

5. Versteeg analiza *La estéril* (1892); *Sara y Agar* (1894); *El Belén* (1898); *Aventura* (1899); *Leliña* (1903).

y de la «verdad». Sin embargo, no se puede dejar de advertir con McKenna (2009: 69-98) que, aunque en este cuento prima la crítica social y las cuestiones de género, la descripción de esta criatura como monstruosa y la misteriosa y nocturna ambientación, haciendo asomar en la lectura la alusión a lo irracional, siniestro y terrorífico, cuestionan su aparente esquemática sencillez⁶.

En *La estéril*, un cuento publicado en *El Imparcial* el día de Navidad el año siguiente (1892) y recogido posteriormente entre los «Cuentos de Navidad» (V) en *Cuentos nuevos* (1894) también se vertebra alrededor de las opuestas reacciones de los cónyuges ante el cuerpo del hijo –aunque especulares con respecto a las que se vislumbran en el «El comadrón». En este relato Elena, una mujer aristocrática, una Nochebuena se atreve a expresar a su esposo, médico, su pesadumbre por la falta de un hijo. En la conversación se entiende que en su rutina la pareja no se ha planteado nunca tener hijos, ya que la mujer nunca había expresado su deseo y el marido, satisfecho con su vida, estaba desinteresado en el tema. También en esta ocasión descalifica la aspiración de su mujer sugiriéndole traerse a casa a uno de sus sobrinos «una monería, tan listos, tan lindos» invitar a su hermana para «jugar a las muñecas» (2005a: 32) con sus sobrinitos. Elena, exasperada, insiste en la voluntad de tener un hijo propio y plantea adoptar a unos de los desgraciados hijos de la mujer que su pareja acaba de asistir en su agonía, aunque este la advierta que «parecen gusanos... Horribles, sucios...» e incluso llega a elegir al más enfermo, un niño «raqúitico que asusta de puro feo». Frente a la afirmación de su mujer que pretende sanarle («Yo le sanaré. Yo haré de él un hombre fuerte, robusto... Anda... Te lo pido por la noche en que estamos... ¡Ve a buscar al pobre nene!») el médico piensa que su mujer se ha vuelto loca y le pregunta: «Pero hija, ¡qué capricho!... ¡Un fenómeno así!... ¿Es para enseñarlo en las ferias? Yo no te traigo pelele semejante». La esposa contesta haciendo hincapié en la Navidad «¿Te parece a ti, señor don Gonzalo, que ése que nace ahora mismo, nace solo para los guapos y los derechos?». A continuación, afirma con una risa de escarnio que al día siguiente le va a traer al «monigote», añadiendo que la mujer al ver al chico pagará a alguien para que se lo quite de delante y repara burlonamente que su mujer ha rejuvenecido desde que es madre. Solo le preocupa la burla de los vecinos por la fealdad de la criatura:

–Ahora, con este frío, supongo que no querrás que salga en busca del monigote. Las pulmonías acechan en la puerta. Mañana a primera hora te lo traigo, y tú ofreces diez duros de propina a quien te lo quite de delante. ¿Y sabes, Leni, que desde que tenemos sucesión has vuelto a tus mejores tiempos?

6. Para la teoría de las emociones en la recepción del horror, véase el clásico estudio de Carroll (1991).

Tienes una cara y un color... Mira, procura que no se enteren por ahí de lo del niño feo, porque nos van a poner en solfa... ¡Hijos a nuestros años... y de esa estampa! (2005: 33).

Es notable la creación del entramado léxico del cuento con sus variaciones sobre el tema de la enfermedad –por ejemplo, el narrador se refiere más de una vez a la marquesa como a la «enferma», y la protagonista a sí misma como «desgraciada», «infeliz» y a su deseo de maternidad como a «su noble enfermedad, [que esconde] como si fuese lepra» y el marido se refiere al huérfano como al «raquítico», que lleva en su cuerpo la señal indeleble de su enfermedad provocada por la miseria. Esta marca convierte en inconcebible la adopción de este «fenómeno» de ferias por la pareja aristocrática. También se advierte cierta insistencia en la cosificación –a través del empleo de términos como «pelele» y «monigote» (que se oponen a la locución «jugar a los muñecos»)– y en la animalización (el niño enfermo es un «gusano» y sus hermanos una «lechigada»). La pareja misma forma una antítesis, el médico quiere que su beneficencia aparezca «correcta y fría, perdiendo todo colorido filantrópico» mientras que a la mujer se la retrata como muy emotiva. Una vez más encontramos un final con un cambio de focalización y la solución imaginada por la esposa al pasar de las palabras atribuidas a los pensamientos de la mujer a las pronunciadas por el médico, se presenta como voluntariosa e irrealista. Tras escuchar su lamento este achaca a su esposa la esterilidad –en la época siempre se atribuía a la mujer, como en el título del cuento– al afirmar: «Si de mi voluntad hubiese dependido...» y a continuación el narrador revela sus íntimas reflexiones («la queja de su esposa le hería en lo más íntimo, humillándole en su doble orgullo de hombre y de último representante de una ilustre estirpe»).

Cerramos este apartado sobre maternidad/paternidad y la alteridad del cuerpo del hijo con unos ejemplos entresacados de unas novelas cortas. Según Ángeles Quesada Novás (2019: 136), en *El Áncora* puede verse un intento de reconciliarse con los lectores de la revista *La Ilustración Española*, después del escándalo suscitado por *Insolación*. La ambientación, también en este caso, es el mundo aristocrático madrileño: Fernanda, casada con un hombre mujeriego, traba amistad con Gonzalo, con el que comparte espiritualidad, ideales y aficiones culturales, y acaba por enamorarse de él. Ambos respetan las normas sociales y solo se ven a solas en una única dramática ocasión donde Gonzalo le propone a la protagonista dejar al marido y fugarse con él; sin embargo, esta misma tarde la mujer descubre estar embarazada, algo totalmente inesperado que la lleva a cambiar de opinión. Tras una ausencia de dos años, Gonzalo vuelve a Madrid y se entera a través de María, la amiga

común que siempre había favorecido las relaciones entre la pareja, de que el hijo de Fernanda es muy hermoso, pero padece una grave enfermedad. Para explicar su condición y aspecto, María en un sugerente párrafo (Pardo Bazán 2002: 256) invita a Gonzalo a acercarse al escaparate de una tienda de juguetes para ver los «bebés de loza y de cartón» diciendo que tienen «mejor aspecto» y «alma parecida» al hijo de Fernanda. La amiga atribuye la enfermedad del niño al estado psicológico de la madre en el embarazo («un niño engendrado y concebido cuando la madre tiene cada día una pataleta y cada noche un insomnio y a cada hora un tósigo y a cada minuto una pena»). La madre ha consultado a muchos médicos, entre ellos el célebre Charcot, sin dejar nunca de cuidar a su niño quien «la conoce y se ríe para ella». Estas «ilusiones» de vida afectiva –según la narradora– son lo que la ayudan a sobrevivir reafir-mándola en su lucha.

La elección del tema por parte de Pardo Bazán y su manera de abordarlo, a través de la focalización en la amiga que a lo largo de la historia siempre se ha manifestado inconformista, de implacable lucidez y de moral mucho menos estricta que Gonzalo y Fernanda, es un acierto y sin duda representa la parte de la novela más incómoda para el lector ante dos actitudes opuestas y extremadas. En efecto, la narradora se refiere al hijo de Fernanda como a un «gusano» y «bollo de carne», y un «pelele» palabra que repite varias veces elaborando con la animalización y cosificación la imagen de una criatura monstruosa que le genera reacciones ambivalentes entre rechazo, terror, compasión y, quizás, envidia. Contribuyen a esta estrategia la conversación en la calle y la alusión al escaparate de la tienda de juguetes, que funciona como un telón de fondo teatral y forma, con la evocación de «los bebés de cartón o de loza», una suerte de solidaridad con el término «pelele».

Tras este relato, Gonzalo se queda impresionado al enterarse de que las penas de su amada no han terminado y que su marido sigue con su vida disipada. No sorprende que, para superar este punto muerto se cierre el relato con la noticia abrupta de la muerte del esposo por una caída de un caballo, haciendo vislumbrar al lector un final feliz con el ya posible enlace matrimonial.

Dejando el complejo tema de la alteridad del hijo, cabe recordar que otra novela corta, *Allende la verdad*, publicada en 1908 en *Cuento semanal*, nos brinda un ingenioso ejemplo sobre maternidad y paternidad. En este caso es un hombre quien desea tener un hijo. El protagonista, Quintín, decide romper con Mercedes, su amante desde hace muchos años, que se ha quedado viuda, por miedo de que por su edad (¡37 años!) no pueda tener un hijo. Por esta razón piensa casarse con una jovencita. Mercedes decide entonces engañarlo afirmando estar embarazada y se pone de acuerdo con un doctor y con su

portera para hacerse con su último bebé, Tina, y presentarlo a Quintín, tras una oportuna ausencia, como suyo. Del engaño resulta la felicidad de Quintín encantado con su hija, mientras que Mercedes, ofendida, se reconcome por el odio hacia él y para vengarse piensa matar a la niña. Al final, Mercedes tilda al marido de «ridículo fantoche que se cree padre» (2002: 340) confesando su mentira. Sin embargo, la reacción de Quintín no es la que la mujer esperaba: la trata de embustera y la empuja hasta la puerta de la calle, cerrando el pestillo y tomando en brazos a su hija para besarla.

Pardo Bazán en *Allende la verdad*, cuestiona «la voz de la sangre» como «forma del instinto» afirmando que se trata de «una baja leyenda fisiológica: que los hijos se engendran en nuestra psiquis mejor que en una matriz y creer ser padre es igual a serlo» (2002: 324).

Estas dos novelas cortas proporcionan un buen ejemplo del empleo de «pelele» y «fantoche» en la obra de Pardo Bazán. La escritora cuestiona el significado despectivo que subyace en estos términos en el habla común y el sistema de valores que manifiesta. En la primera, *El Áncora*, a pesar de la cosificación y animalización de la presentación focalizada en el personaje de la amiga cínica, recordando también la irreductible reivindicación de la humanidad de la criatura que hace su madre, instila la duda en el personaje de Gonzalo, el destinatario intradieгético de la narración con quien se identifica el lector. En la segunda, la mujer compara a su marido con un objeto, el «fantoche», un simulacro que guarda una estrecha relación con «pelele» y «monigote» en su imitación grotesca del cuerpo humano, aunque se diferencia de ellos por su función teatral. De hecho, la dimensión dramática es central en la obra, vertebrada por el engaño que constituye el nudo de la intriga, como subraya el empleo del término «comedia». En *Allende la verdad* se produce pues una inversión de los papeles de género con respecto a las demás narraciones examinadas. Feeeny (1977: 427) y Biggane (2000: 115) afirman que es precisamente el engaño de Mercedes lo que convierte al egoísta Quintín en un hombre nuevo, un padrazo, lo que impulsa que el lector decida entre las razones de uno y de otra, ya que –como afirma Manera (2021: 122)– ambas posturas crean «una rueda de incierta empatía». Sin embargo, la preferencia que la niña expresa por su padre, la descripción del trato cariñoso entre los dos con el empleo de lenguaje infantil son elementos que en el final inclinan al lector a identificarse más con Quintín que con Mercedes, a pesar de que ambos personajes se describen como «locos», cínicos y calculadores.

Monigotes, fantoches, figurillas: el arte popular entre la sátira y el regreso de lo reprimido

Es difícil hoy en día recuperar los objetos del arte popular de épocas pasadas. Raramente se recogen en museos y catálogos de colecciones particulares, por eso las alusiones literarias pueden constituir testimonios importantes.

Francesco Orlando, en *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (2015), tras recordar que, según Freud, la ambivalencia más antigua desde el punto de vista del individuo es la relación de la primera infancia con los excrementos, valorados como tesoro y presente simbólico y despreciados por la conciencia disciplinada del adulto, concluye afirmando que el espacio literario guarda una estrecha relación con la «fase anal», ya que está poblado por lo reprimido, o sea por lo que racionalmente se considera desagradable, inútil e incluso nocivo. Las imágenes literarias de objetos inútiles, o envejecidos o inusuales, asemejan esta relación destacada por Freud porque la literatura se ocupa de estos objetos para subvertir en el mundo literario el orden real, dominado por un «principio de prestación» –en palabras de Marcuse. Esto a partir del presupuesto de que haya –freudianamente– un vínculo entre las imágenes de las cosas físicas y las imaginarias trasgresiones morales o racionales. Orlando destaca además que las imágenes literarias basadas en la mezcla de objetos que ya no son funcionales, objetivamente desagradables y hasta terroríficas, producen un placer ambivalente entre rechazo y fascinación. Los primeros ejemplos de su libro son los listados de cachivaches, muchos de ellos descripciones de colecciones, decoraciones de interiores o de mercadillos, retratados en la mayoría de los casos con intento cómico o satírico (2015: 15-49).

Estas sugerencias pueden ayudarnos a la hora de interpretar el papel de la mezcla sacro-profana de figurillas y monigotes satíricos de raigambre popular en la descripción de la fiesta de San Isidro vista a través de los ojos de la noble protagonista en la novela *Insolación*, de 1889, y en el cuento *En el santo*, publicado el mismo año en la colección *El tranvía* (2005b: 323). En ambas obras con esta descripción empieza la gradual inmersión de los protagonistas en una fiesta que excita todos los sentidos para transportarlos a un mundo excepcional, muy diferente de su ambiente habitual y metonimia de las aventuras que se les van a deparar.

Ya el título de la novela destaca, con una palabra que adquiere múltiples matices de sentido, la transgresión que la visita a este espacio periférico y popular representa para la protagonista. En la novela la escritora echa mano de sinestesias para presentar el mundo alternativo donde la introduce su acompañante Pacheco. En cierta manera él también representa una alteridad: se trata

de un señorito andaluz cuyas aficiones y opiniones se presentan en la velada aristocrática de la noche anterior como castizas, antimodernas y antieuropeas, explicadas de manera determinística con la influencia semítica y con el clima de su región de origen.

La joven percibe como alternativa también la fiesta de san Isidro, donde la acompaña Pacheco, como destaca en una descripción que empieza por el lugar y el clima tan diferentes de Galicia para luego comentar la multitud de gente diferente y el mercadillo y, finalmente, pasar reseña a uno de los puestos, donde está a la venta una selección de «cachivaches»⁷ de burda factura que representan, entre otras, figurillas de devoción, héroes de la zarzuela o de la tauromaquia y parodias caricaturescas de personajes políticos de la actualidad. La disposición desordenada de estas figurillas le suscitan primero curiosidad y cierta incomodidad al describir unos objetos que pertenecen a una cultura y a una estética que no comparte y que, además, no respetan en su disposición fortuita la jerarquía esperada por las convenciones sociales:

En fuerza de su novedad me hacía gracia el espectáculo. Aquella romería no tiene nada que ver con las de mi país, que suelen celebrarse en sitios frescos, sombreados por castaños o nogales, con una fuente o riachuelo cerquita y el santuario en el monte próximo... El campo de San Isidro es una serie de cerros pelados, un desierto de polvo, invadido por un tropel de gente entre la cual no se ve un solo campesino, sino soldados, mujerzuelas, chisperos, ralea apicarada y soez; y en lugar de vegetación, miles de tinglados y puestos donde se venden cachivaches que, pasado el día del Santo, no vuelven a verse en parte alguna: pitos adornados con hojas de papel de plata y rosas estupendas; vírgenes pintorreadas de esmeralda, cobalto y bermellón; medallas y escapularios igualmente rabiosos; loza y cacharros; figuritas groseras de toreros y picadores; botijos de hechuras raras; monigotes y fantoches con la cabeza de Martos, Sagasta o Castelar: ministros a dos reales; esculturas de los *ratas de la Gran Vía*, y al lado de la efigie del bienaventurado San Isidro, unas figuras que... ¡Válgame Dios! Hagamos como si no las viésemos (2021: 108-109).

El listado termina con unos puntos suspensivos que señalan el rechazo de la joven frente al último de los objetos que su conciencia se niega a describir.

7. No deja de llamar la atención el empleo del término en la misma novela para describir con cierta ironía la decoración de la casa de Asís –que se achaca al difunto marido– «en las paredes no quedaba sitio libre para un clavo, pues el buen marqués de Andrade, incapaz de distinguir un Ticiano de un Ribera, la había dado algún tiempo de protector de jóvenes artistas, llenando la casa de acuarelas con chulas, matones del Renacimiento o damas Luis XV; de manchas, apuntes y bocetos hechos a punta de cuchillo, o a yema de dedo, tan libres y tan francos, que ni el mismo demonio adivinaría lo que representaban; de tablitas lamidas y microscópicas, encerradas en marcos cinco veces mayores; de fotografías con retumbantes dedicatorias; migajas de arte, en suma, que al menos cubren la vulgaridad del empapelado y distraen gratamente la vista». (2021: 181).

Según sugieren las galeradas, conservadas en la Real Academia Galega y transcritas en su edición por Ermitas Penas Varela, los puntos de suspensión se refieren a una figura escatológica («Ratas de la Gran Vía y... ¡Dios nos asista! ¡Que porquería tan grande! Una vieja en actitud de... Hago como si no lo hubiese visto»)⁸. En la *princeps* la alusión queda difuminada y se pierde tanto el enfoque centrado en la protagonista como la referencia a la no tan frecuente variante femenina del auspicioso y folclórico *caganer* navideño (en los diccionarios catalanes solo aparece el término masculino). Según Alberto Cardín (1990: 291) en la época aun el *caganer* es «una figura quasi clandestina, a la qual ni s'esmenta ni se representa» y el mismo estudioso afirma que en los siglos XIX y XX su inclusión en un pesebre comportaba la exclusión de los concursos por la obscenidad de la mezcla entre sagrado y profano representada por la figurilla. El rechazo de Asís frente a la escatológica figurilla anuncia, además, el malestar físico y moral que provoca a la protagonista la escapada con Pacheco, al que alude la *Insolación* del título de la novela.

Median casi dos décadas entre *Insolación* y dos relatos de muy diferente tenor: la extraña y no compartida afición de los protagonistas por unas viejas esculturas en piedra realizadas por anónimos imagineros (las esculturas de la portada de una iglesia o de un arco triunfal). Su apego por estos objetos que los demás ignoran o detestan por desfuncionalizados les condena al aislamiento y al fracaso social.

El primero es *Santi Boniti*, de la colección *Cuentos de la tierra*, de 1922 —publicado anteriormente en *El Imparcial* en 1918.

En el relato la protagonista es una viuda ya entrada en años, aburrida en su rutina y envuelta en «una modorra moral invencible» (2005b: 689). Su única diversión es mirar desde su ventana: no le interesa el trajín de la plazuela con los vecinos, sino que queda fascinada por la portada de la iglesia. La visión de unas estatuas que la decoran la devuelve al pasado:

cuyas elegantes archivoltas apuntadas, ya de transición al ojival, parecían coronar en triunfo a los dos bellos adorantes que, en actitud mística, alzaban sus testas rizosas, de piedra patinada por los años. Domicia recordaba, como un sueño lejano, las figuras de barro y yeso con que jugaba de niña en el taller de su padre, escultor de oficio. Sus muñecas fueron angelillos de

8. Lógicamente la descripción en el cuento *En el santo* es más breve, pero confirma que la última referencia es escatológica: «Mientras buscaba al glorioso labrador, Sidoro, a pesar suyo, miraba los puestos, los centenares de tinglados donde se exhiben y despachan los maravillosos pitos, que adornan rosetones de plata y florones de papel rojo, las efigies pintorreadas de esmeralda, cobalto y bermellón, las medallas y escapularios, la grosera loza, las figuritas de toreros y picadores, los monigotes con cabeza de ministros, los grupos de ratas, las caricaturas escatológicas [...]» (2005c: 323).

sepulcro, amercillos de fuente, ninfas envueltas en amplios paños, ánforas y vasos ornamentales para jardines, alguna mano primorosa apretando una tela, algún pie suelto, de bien formados dedos, entre los cuales pasan las cintas de la sandalia. Todo ello no lo entendía Domicia; pero le había quedado de los primeros años en aquel ambiente no sé qué misteriosa religión estética en el fondo del alma (2005b: 690).

La vista de las antiguas imágenes de piedra de la portada de la iglesia propicia el recuerdo de las figurillas de yeso y barro fabricadas por su padre, con las que ella había jugado de niña, como si de muñecas se tratara. Tal identificación llega al punto de que al anónimo autor de las estatuas de los adorantes se le define «imaginero» y al padre «escultor de oficio». Para ella las figuras forjadas por el padre son «objetos de arte» (2005b: 690).

La llegada de un ambulante italiano, vendedor de estatuillas de santos de escayola que Domicia identifica por su vestuario y su figura con su padre, la despierta con su grito⁹ de su aislamiento y le invita a su casa. Tras invitarle a su casa se transforma: «la infancia renacía, el arte reaparecía con sus sorpresas inspiradoras de un vivir diferente de aquella existencia de rana en el charco, o de insecto en la grieta de la madera... No era la misma mujer que media hora antes hacía, desde la ventana, señal para que subiese un mercader ambulante que pregonaba monigotes de escayola» (2005b: 690). El mercader le parece atractivo, un artista, muy diferente «de los demás de la pacata ciudad, burgueses consagrados a prosaicas tareas» (690), y sueña con ponerle un taller para que pueda expresar más libremente su arte. Para ayudarle, decide comprarle toda su mercadería, sin embargo, el italiano se marcha y ella vuelve a su soledad, sintiendo una pena profunda.

También en el segundo cuento *El Arco*, publicado en *Raza Española*, en julio de 1919, profundiza en la extraña afición que un individuo prueba por un

9. La figura del imaginero italiano ya es tópica a principios del siglo XIX y se incluye en la serie dedicada a los «Gritos de Madrid». El grabado de Miguel Gamborino de ca. 1817 reproduce como titulillo «Santi boniti e barati» <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/coleccionesma/?product=1298> [consulta 16 de marzo 2025]. el pregón de los vendedores ambulantes italianos en su español macarrónico (el grito, según un artículo anónimo publicado en un periódico satírico (*Fr. Gerundio*, 27 de julio de 1838: 99, era «Santi boniti barati, que ni comen, ni beben ni gastan zapati»). Interesante es también el artículo de Eduardo de Lustonó (1880) porque intenta reconstruir la personalidad de estos italianos, que generalmente hacen alarde de ser de familia de escultores y tener un pasado de soldados, citando a Garibaldi, además visten de manera estafalaria y por lo común son muy aficionados al vino. Con anterioridad al relato, Pardo Bazán cita «santi-boniti» como un sustantivo compuesto en su novela *Dulce dueño* (1911) para criticar las reproducciones de la Alhambra «que corren por ahí, trazas de cascarilla de santi-boniti» (2000: 655).

viejo arco triunfal, erigido después de la Guerra de la Independencia. En este caso el sentimiento popular no es indiferente, como en *Santi Boniti*, sino hostil: los vecinos irreverentes, se ríen de unas estatuas que decoran el arco porque las imágenes de granito se han desgastado, hasta el punto de que ya nadie identifica lo que representan. Por esta razón, las estatuas del arco de elementos de retórica política se convierten en términos de comparación para motejar a alguien que «va vestido con ropas viejas y raídas aludiendo a lo deteriorado y borroso de los ropajes de las figuras: –Parece mismamente un monigote de los del Arco» (2005d: 544). Sin embargo, el protagonista y narrador subraya que con el paso de los años su apego al arco no disminuye, sino que se hace más profundo: «No era ya la inexplicable veneración del niño, que no se da cuenta, ni hace falta que se la dé, de por qué venera: había algo más consciente, que me apegaba a las bellas piedras, las hacía algo mío. Llegó un instante en que fuerzas psíquicas todavía poderosas me pegaron al Arco». La identificación lleva al protagonista sin nombre hasta el punto de comentar de esta manera el derrumbe de una pieza del monumento: «Me pareció que me habían arrancado a mí algún añico del cuerpo» (545).

También en este caso el citado libro de Orlando puede ayudarnos. La primera distinción entre las doce categorías de imágenes de corporeidad no funcional que individua se basa en la disyuntiva entre las que se fundan en la percepción del paso del tiempo (individual o colectivo) y las donde el tiempo incide en la actualidad:

Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le rende inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare, il tempo rende le cose care all'abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità [...] Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose, e di fatto una cosa può essere troppo logorata dal tempo per venire ancora nobilitata (Orlando 2015:14).

El tipo de relación descrita entre el protagonista y el monumento coincide con los rasgos principales de la categoría orlandiana de lo «memore-affettivo» (donde el adjetivo *memore* significa «que recuerda con gratitud»), caracterizada por objetos, generalmente edificios y monumentos que, envejecidos y desgastados por el paso del tiempo y perdida por eso su funcionalidad primaria colectiva, adquieren una funcionalidad secundaria individual, de tipo afectivo, relacionada con unos recuerdos eufóricos (Orlando 2015: 131). En el final, el narrador explica que tenía novia y que terminada la carrera esperaba casarse, y que sin embargo, tras el derribe del arco, al enterarse de que el tío de su novia, un constructor, estaba involucrado en la demolición, le pega, causando la ruptura de su enlace y su perpetuo destierro de su ciudad natal. Huelga

recordar que la oposición entre «proprietà materiale y continuità memoriale» (es decir continuidad del recuerdo) es otro de los rasgos que identifican la citada categoría de lo «memore-affettivo».

En estos relatos las figurillas populares y las desgastadas imágenes de granito cumplen con la misma función, son metonimia de un mundo de ensueño, que no comparten con nadie y esto provoca su aislamiento y exclusión. En *Santi Boniti* se distinguen en diferentes fases: en primer lugar, Domicia, absorbida en la contemplación de las esculturas casi no repara en los vecinos que cruzan la plazuela sin notarlas, cada uno ocupado en sus actividades; en segundo lugar, las imágenes suscitan en la protagonista la memoria de las figurillas de escayola construidas por su padre y «provocan» la aparición del imaginero italiano; o sea; que el recuerdo funciona como una suerte de umbral del género fantástico. En tercer lugar, la conversación con el italiano pone de relieve que la valoración estética de las figurillas de Domicia no es compartida por el narrador – que se refiere a ellas como a unos «monigotes de escayola»– y que su intento de identificación del imaginero con su padre reivindicando para ambos el estatus de artista, y para sí el de mecenas, fracasa –el italiano solo ve en ella a una potencial clienta «beata» y esconde las figurillas eróticas y políticas. Finalmente, a pesar de hacerse con todo el surtido del ambulante Domicia vuelve a sumergirse en su soledad. En *El arco* el protagonista-narrador, un ingeniero o arquitecto –se utilizan muchos términos técnicos para describir el monumento–, pinta a sus vecinos de manera caricaturesca, disminuida y deshumanizada. Y su identificación casi física con el arco persiste también en el recuerdo provocando su definitiva exclusión de la vida de su ciudad y su alejamiento.

Conclusiones

En la narrativa de Pardo Bazán, los simulacros de la constelación animado/inanimado –aquellos que remiten a objetos carentes de una valoración socialmente compartida, como el pelele, el monigote, el muñeco– se identifican con artefactos que han perdido su función o cuya utilidad es socialmente minusvalorada. Considerados residuos de una cultura baja, olvidada o marginal, estos objetos se evocan con frecuencia como apelativos aplicados a individuos que se les asemejan por su fealdad o desproporción corporal: por ejemplo, los enfermos. La autora explota estas imágenes, por un lado, para profundizar en un tema incómodo: las reacciones contrapuestas de aceptación y rechazo que padres y madres manifiestan ante hijos desgraciados. Estos simulacros adquieren mayor densidad simbólica gracias a su asociación con otras referencias cosificadoras y animalizadoras, así como por la ambientación narrativa: gótica en «El

Comadrón», mísera y degradada en el cuchitril de la difunta de «La Estéril», o construida como un juego de espejos que amplifica la referencia objetual, como ocurre en la tienda de juguetes de «El Áncora».

El objetivo parece ser suscitar en el lector, más allá de una posible e inicial adhesión racional a una de las posturas enfrentadas, una reacción emotiva e irracional, sembrando la duda, el miedo o incluso el terror –en el caso de «El Comadrón»– ante una criatura «monstruosa», mediante una técnica que remite a la *vacilación* propia de lo fantástico.

Por otro lado, cuando estos simulacros aparecen como objetos en el espacio literario, más allá de su valoración estética, provocan una fascinación tan intensa que los protagonistas pueden llegar a identificarse con ellos («El Arco») o a ser absorbidos por un mundo alternativo de ensueño frente a la realidad («Santi Boniti»). En otros casos, generan rechazo al ser identificados metonímicamente con el peligro de la pérdida de control y de la absorción por un universo extraño, bajo y degradado, como sucede en *Insolación*.

En el laberinto de espejos de la narrativa pardobazanianiana –incluso en novelas cortas consideradas más «domesticadas»– estos simulacros se emplean asimismo para deconstruir los papeles de género: figuras como el «fantoche» o el «blando pelele» se convierten, de forma antifrástica, en encarnaciones del hombre «nuevo». Finalmente, la escritora manifiesta en esta producción la amplitud de sus intereses y su compromiso intelectual. Por ejemplo, su inclinación por la escultura antigua, incluida la de imagineros anónimos y por el valor transgresor y satírico de las caricaturas carnalescas, retomando asimismo la lucha contra las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas impuestas por la modernidad, denunciadas ya décadas antes –entre otros– por Víctor Hugo en su folleto *¡Guerra contra los demolidores!* (1825).

Bibliografía citada

- (ANÓNIMO) «Santi boniti barati», *Fr. Gerundio*, (27-7-1838), pp. 97-101; https://www.google.it/books/edition/Fr_Gerundio/4PJDAQAAMAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=santi+boniti+barati&pg=PA100&printsec=frontcover [consulta 16 de marzo 2025].
- BAQUERO GOYANES, M. (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw248_ [consulta 10 de enero 2025].
- BAR CENDÓN, M. (2016), «El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», en *Romanica Silesiana*, 2, 11, pp. 65-81; <https://bibliotekanauki.pl/articles/701103> [consulta 10 de marzo 2025].

- BIGGANE, J. (2000), *In a Liminal Space. The Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham, University of Durham.
- BOYER C. (2009), «Hacia una lectura psicoanalítica del “cuento cruel” de Emilia Pardo Bazán «Un destripador de antaño»», en *La Tribuna: cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 7, pp. 243-259; <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc0999057> [consulta 12 de febrero 2025].
- CARBALLAL MIÑÁN, P. (2019), «Relectura de *La muerte de la Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*. Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el teatro de ensueño», *Revista de Literatura*, LXXXI, N. 161, 2019, pp. 77-97. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.004>
- CARDÍN, A. (1990), *Lo próximo y lo ajeno. Tientos etnológicos II*; Barcelona, Icaria.
- CARO BAROJA, J. (1979), *El Carnaval*, Madrid, Taurus.
- CARROLL, Noël, *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*, New York & London: Routledge, 1990.
- CARRANZA VERA, C. (2011), «Un destripador de antaño. Bases tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán», *Revista de El Colegio de San Luis*, n.º 2, pp. 60-86; DOI: <https://doi.org/10.21696/rcsl022011493>
- CLÚA GINÉS I. (2000), «Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos de investigación filológica*, n.º 26, pp. 125-135; DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2223>
- COROMINAS, J.– PASCUAL, J. A. (1991-1997), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- DOMÍNGUEZ HERVELLA, Ramón Joaquín (1846), *Diccionario nacional o Gran Diccionario clásico de la Lengua Española*, Madrid, Tip.de R. J. Domínguez.
- EZAMA GIL, Á. (2006), «El lugar de la novela corta en la narrativa de Emilia Pardo Bazán», en J. M. González Herrán (ed.), *Emilia Pardo Bazán: los cuentos, II Simposio*, coord. A Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp. 197-223.
- FEENY, T. (1977), «The Child as Redeemer and Victim in Pardo Bazán's Short Fiction», *Revista de Estudios hispánicos*, vol. 11, pp. 425-432; <https://www.enotes.com/topics/emilia-pardo-bazan/criticism/thomas-feeny-essay-date-1977> [consulta 12 de febrero 2025].
- FIDALGO LÓPEZ, I. (2022), «Posibilidades fantásticas e inquietantes en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», en *Tropelías*. 37, pp. 315-317; DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022375896
- GONZALEZ, E. (2011), «“I sometimes think she is a spy on all my actions”: Dolls, Girls, and Disciplinary Surveillance in the Nineteenth Century Doll Tale», *Children's Literature*, 39, pp. 33-57; DOI: <https://doi.org/10.1353/chl.2011.0010>
- LATORRE CERESUELA, Y. (1997), «La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán», en J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Lleida, Milenio, pp. 381-396.

- LÓPEZ-PELLISA, T. y ROBLES, L. (2020), *Posthumanas y distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, Madrid, Eolas.
- LÓPEZ-PELLISA, T. y RUIZ GARZÓN, R. (2019), *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Madrid, Páginas de Espuma.
- LOTMAN, I. M. (2000), *La semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura*, III, Madrid, Cátedra.
- LUSTONÓ, E. de (1880), *La capa del estudiante. Cuentos y artículos de costumbres*, Madrid, Gaspar, 251-258; [https://www.google.it/books/edition/La_capa_del_estudiante/gz5FAAAIAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=santi+boniti+barati&pg=PA258&printsec=frontcover_\[consulta: 10 de enero 2025\]](https://www.google.it/books/edition/La_capa_del_estudiante/gz5FAAAIAAJ?hl=es&gbpv=1&dq=santi+boniti+barati&pg=PA258&printsec=frontcover_[consulta: 10 de enero 2025]).
- MANERA, D., «Engaño y desengaño, traición y venganza en las novelas cortas pardobazanianas de las colecciones populares», *Rivista di filologia e Letterature Ispaniche*, XXIV, 221, pp.117-130; DOI: <https://doi.org/10.4454/rfli.v24-245>
- MOSSE, G. L. (2001), *La imagen del hombre: la creación de la masculinidad moderna, 1918-1999*, Madrid: Talasa.
- MC KENNA, S. (2009), *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Washington, DC: Catholic U. of America Press.
- NIDER, V. (2021) «Pardo Bazán y los simulacros: las muñecas en *Doña Milagros* y en *La Pepona*», en *Rivista di Filologie e letterature ispaniche*, pp. 145-160.
- NIDER, V. (2024) «Estatuas, autómatas, maniqués y muñecas en los cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 2024, 13, pp. 431-457; <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/585> [consulta: 10 de diciembre 2024]
- ORLANDO, F. (2015) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi.
- PARDO BAZÁN, E. (1904), «La Vida Contemporánea», *La Ilustración Artística*, 11 de enero.
- PARDO BAZÁN, E. (2000), OOCC, V. *La Quimera; La Sirena Negra; Dulce Dueño*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro
- PARDO BAZÁN, E. (2002), OOCC, VI (*Novelas cortas*), edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro.
- PARDO BAZÁN, E. (2005a), OOCC, VIII, *Cuentos nuevos; Arco iris; Cuentos de amor; Cuentos sacro-profanos*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- PARDO BAZÁN, E. (2005b) OOCC. *Cuentos. IX. Un destripador de antaño: historias y cuentos de Galicia; En tranvía, cuentos dramáticos; Cuentos de Navidad y Reyes; Cuentos de la patria; Cuentos antiguos; Lecciones de literatura*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

- PARDO BAZÁN, E. (2005c), OCCC, X, *El fondo del alma; Sud-exprés: cuentos actuales; Cuentos trágicos; Cuentos de la tierra*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Fundación Juan Antonio de Castro.
- PARDO BAZÁN, E. (2005d), OCCC. XII, *Cuentos dispersos, II (1911-1921)*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro.
- PARDO BAZÁN, E. (2018), *La mujer española y otros escritos*, edición de G. Gómez Ferrer, Madrid, Cátedra.
- PARDO BAZÁN, E. (2019), *La Tribuna*, edición B. Varela Jácome, Madrid, Cátedra.
- PARDO BAZÁN, E. (2020), *Cuentos fantásticos*, edición de A. Abello Verano y R. de la Varga Llamazares, León, Eolas.
- PARDO BAZÁN, E. (2021), *Insolación*, edición de E. Penas Varela, Madrid, Cátedra.
- PARIENTE, Á., «Monigote» en *Archivum*, XXVII-XXVIII, 1977, pp. 249-260; <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/2062> [consulta: 20 de febrero 2025].
- PÉREZ GALDÓS, B. (2024), *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra.
- POZZI G., (2000), «Madres histéricas, médicos y la sexualidad en tres cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán», en *Letras Femeninas*, 26, pp. 157-169; <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1130524> [consulta: 20 de febrero 2025].
- QUESADA NOVÁS, Á. (2019), *Emilia Pardo Bazán. Obras ilustradas*. En R. Gutiérrez Sebastián; J. M. Ferri Coll; B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio Editorial, pp. 121-148.
- QUESADA NOVÁS, Á. (2010), «Emilia Pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 13, 1, pp. 119-136; <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp0064> [consulta: 20 de febrero 2025].
- ROAS, D. (2002), *Hoffmann en España: recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ROAS, D. (2022), «La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI», en *Signa*, 31, pp. 105-124. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- ROMERO LÓPEZ, A. (2019), *Lo fantástico hoffmaniano en ocho cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Berlín, Peter Lang.
- SANTANA, M. (2001), «An Essay in Feminist Rhetoric: Emilia Pardo Bazán's «El indulto»», *Modern Language Notes*, 116, pp. 250-265; <https://www.jstor.org/stable/3251620?seq=1> [consulta: 21 de enero 2025].
- SMITH, A. E (1992), ««La princesa y el granuja». El amante infortunado en un cuento inverosímil de Galdós». En A. Vilanova Andreu (ed.), *Actas del X*

- Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 2, pp. 1491-1498; https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_061.pdf [consulta: 20 de febrero 2025].
- TRIGO, B. (2002), «El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal», *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística*, pp. 109-134; <https://cupola.gettysburg.edu/span-fac/14/> [consulta: 20 de febrero 2025].
- VELÁZQUEZ, R. (2020), «Deconstructing Feminine and Feminist Fantastic through the Study of Living Dolls», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22.4. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3720>
- VERSTEEG, M. (2008), «‘Una mujer como las demás’: el deseo de maternidad en cinco cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2008, 14, pp. 39-50.
- WOOD, G. (2023), «Emilia Pardo Bazán, *folletinista* and ‘noveladora moral’: *La dama joven* and *Mujer*». *Bulletin of Spanish Studies*, 100, pp. 973-1002. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2023.2246833>