

# Estatuas, autómatas, maniquíes y muñecas en los cuentos de Emilia Pardo Bazán<sup>1</sup>

Valentina NIDER  
*Università di Bologna*

## *Resumen*

A través del análisis de los cuentos de Emilia Pardo Bazán se estudia el empleo de algunos términos relacionados con la constelación animado/inanimado. La escritora deja constancia en sus ensayos periodísticos de la mezcla de fascinación y de rechazo que le producen los artefactos dotados de movimiento que remedan la figura humana. Imágenes de cristos articulados, humanos que se convierten o se parecen a estatuas, autómatas, maniquíes, muñecas aparecen en los cuentos como mudas presencias o como términos de parangón.

*Parole chiave:* estatuas, autómatas, maniquíes, muñecas, Emilia Pardo Bazán.

## *Abstract*

The aim of this paper is to study the use of some terms related to the animate/inanimate constellation in the short stories of Emilia Pardo Bazán. The writer records in her journalistic essays the mixture of fascination and rejection produced by artifacts endowed with movement that mimic the human figure. Images of articulated Christs, humans who become or resemble statues, automatons, mannequins, dolls appear in the stories as mute presences or as paragon terms.

*Keywords:* Statues, Automatons, Mannequins, Dolls, Emilia Pardo Bazán.

Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia sobre la presencia de estatuas, autómatas, maniquíes, muñecas con su corolario de efigies, marionetas, monigotes, fantoches, peles en la narrativa de Emilia Pardo Bazán. Mi corpus de referencia son en esta ocasión especialmente los cuentos y los ensayos de la columna “La vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*. Todos los términos citados se refieren a artefactos que remedan la figura humana y algunos de ellos pueden considerarse pertenecientes a la gran constelación semántica binaria resumible por la antinomia animado/inanimado, de gran tradición en el género fantástico del siglo XIX. Sin embargo, tal constelación ya se aprecia y se utiliza en la literatura religiosa y profana de las épocas anteriores por proporcionar los elementos maravillosos del portentoso o del

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se presentó en el “Congreso Internacional: Emilia Pardo Bazán en su Centenario. Literatura y vida en los siglos XIX, XX y XXI”, La Coruña, 22-25 de septiembre de 2021.

milagro, es decir un maravilloso que a diferencia de lo fantástico moderno tiene una explicación racional o bien solo se entiende en una perspectiva sobrenatural.

Sabido es que Pardo Bazán reivindica la libertad de entresacar los argumentos de sus cuentos de fuentes muy dispares: desde los clásicos grecolatinos u orientales a las crónicas, hagiografías, recopilaciones de cuentecillos medievales y del siglo de oro, a cuentos contemporáneos de otras literaturas. De la misma manera, Pardo Bazán parece estar al tanto de la evolución que los mudos simulacros que remiten ambiguamente a la forma humana adquieren en las poéticas de las insurgentes vanguardias de principio del siglo XX. Por esta razón creo que puede ser interesante tratar este tema en su conjunto, examinando tanto las reescrituras narrativas centradas en la presencia significativa de estos objetos como el empleo frecuente de parangones o formas adverbiales basados en términos de la constelación, clichés que asumen un relevante papel en el idiolecto de Pardo Bazán y que hay que valorar con detenimiento, considerando además la importancia de la autoría femenina.

## ESTATUAS

Estudios sobre las artes en Pardo Bazán, como *Musas trágicas* de Yolanda Latorre (2002), proporcionan muchas informaciones sobre sus aficiones artísticas y sus ideas estéticas, abundantemente debatidas en algunas de sus novelas. A partir del análisis sistemático llevado a cabo por esta investigadora destaca claramente que la reina de las artes en la narrativa de Pardo Bazán es la pintura, como puede verse entre otras cosas por la gran variedad de pintores citados, de diferentes épocas y geografías. Como se sabe, también los retratos bidimensionales participan en el juego de intercambios entre lo artificial y la vida o la naturaleza y el arte, piénsese en el cuento *Mi suicidio* (OC VIII: 373-8), magnífica reescritura a partir de Villiers de l'Isle Adam; sin embargo, en esta ocasión, hemos pensado centrarnos en las representaciones tridimensionales, de bulto, aunque incluyendo también algunos ejemplos en que estas se reproducen en pinturas o fotografías.

Parece interesante profundizar en la razón de la escasa nómina de escultores en la obra narrativa, de hecho, frente a los muchos nombres de pintores y músicos que se encuentran en sus obras, se citan solamente a algunos griegos: Praxíteles, Fidias y el menos célebre Glicón, autor del Hércules Farnese; a unos italianos, Cellini, Pompeo Leoni y Canova; a un francés, Carpeaux; algunos españoles de la Edad Moderna como Berruguete y Montañés (1568-1649) o contemporáneos de la autora, como Benlliure (1862-1947). La explicación es muy sencilla y evidente para los lectores y críticos (Herrero Cecilia, 2000: 50-51 y Latorre Ceresuela, 1997: 381-396) de doña Emilia que indican que la mayoría de las imágenes de bulto que aparecen en la narrativa de Pardo Bazán son efigies de tema religioso: vírgenes, santos y especialmente cristos, exentos o incluidos en retablos y pasos que representan también otros personajes. La castiza afición a las efigies españolas, frecuentemente anónimas o atribuidas a autores legendarios, por un lado llama la atención e invita a considerarla un tanto polémica en una escritora que hace alarde de conocer las últimas corrientes artísticas europeas; por

otro, refleja bien la peculiar religiosidad de la autora y su consonancia con la recuperación de la figura de Cristo en las diferentes literaturas europeas, tendencia que comparte con otros escritores españoles de la época, como Valle Inclán y Unamuno, por ejemplo.

Estudios anteriores sobre el cuerpo artificial, como los reunidos en la colectánea *De Galatea a Barbie* (2010), por Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente, han reflexionado, de la mano de Fernando de la Flor (2010: 69-135), sobre el significado teológico y la estética primitiva y dramática de los cristos antiguos. El origen de estas efigies según la piedad popular es legendario y exótico, relacionado, por ejemplo, con la época de las cruzadas, aunque parece que el modelo iconográfico y en algunos casos las estatuas mismas llegan a los países del Mediterráneo desde Alemania y Flandes. Los cristos antiguos se encuentran en toda Europa, pero son muy abundantes en algunas regiones de España, entre ellas Galicia. Muy peculiar es el ensamblaje de materiales que los constituyen: melenas y barbas de pelo natural, dientes de marfil y uñas de asta, además la madera puede estar revestida de cuero o de capas de tejido para proporcionar una consistencia blanda simulando el cuerpo humano. El propósito es afirmar la humanidad de Cristo; sin embargo, la devoción popular al hilo del realismo de estas imágenes forja leyendas que hablan de momias o de estatuas cubiertas de piel humana. Como ha estudiado, entre otros, Javier López Quintáns (2013: 9-12) la cristología de Pardo Bazán y sus intereses folklóricos y etnográficos la acercan a estas manifestaciones de la religiosidad popular. Un cristo con el pelo natural se conserva también en la capilla de sus Torres de Meirás y en sus reportajes encontramos, por ejemplo, la descripción del cristo románico de Celanova y del cristo de Medinaceli.

En los cuentos, estos cristos tan realísticos y dramáticos constituyen el último recurso para frenar un motín popular –en *La ganadera* (OC X: 735-40)–, la violencia de los bandidos o la codicia de un depredador de un tesoro conventual. Esto último se relata en *Nuestro Señor de las Barbas* (OC IX: 119-126)–, donde se menciona también la creencia popular de que la imagen llora y suda sangre y le crecen las barbas.

En otros cuentos de doña Emilia se refleja también el escepticismo de personajes de otras clases sociales frente a la devoción popular. Por ejemplo, en *El mechón blanco* (OC VII: 395-402) para una esposa burguesa el que un cristo sea testigo del juramento de fidelidad no es óbice para su mentira y en el *El rizo del Nazareno* (OC VII: 155-68) – un cuento publicado por primera vez en 1880– el narrador autodiegético, que se queda encerrado en una iglesia y duerme delante de la efigie, por la mañana al despertarse se encuentra en la mano un mechón de pelo de la imagen, mechón que funciona como un objeto mediador, un elemento fundamental en la literatura fantástica del siglo XIX, atestiguando que la visión nocturna no ha sido solo un sueño<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Juan Paredes Nuñez en Pardo Bazán 1990, IV: 480, nota 1, afirma: “El epílogo del cuento es desconcertante; por un lado, parece un cuento volteriano, con un epílogo vulgar de despertar en la cama y decir el personaje ¡qué pesadilla! Mas, por otro lado, parece en los últimos párrafos desvanecerse el equívoco y volver a la creencia ciega en el rizo del Nazareno. El cuento debió ser en la época objeto de controversias religiosas en los diarios de la extrema derecha”.

Ahora bien, cabe subrayar para entender nuestro recorrido en la presencia de lo animado/inanimado, que estas efigies de madera del Cristo crucificado, tan parecidas a un cadáver humano, son, en muchos casos, estatuas articuladas. Esta característica, que quizás pueda relacionarse con el empleo de los cristos en representaciones teatrales paralitúrgicas, se encuentra, por ejemplo, en las estatuas que representan el descendimiento o desenclavo, donde Jesús tiende un brazo como para abrazar a los fieles. La imagen española más antigua es el Cristo de los Gascones del siglo XIII, conservado en la iglesia románica de San Justo en Segovia y también son muy famosas algunas del siglo siguiente, como el Cristo del Monasterio de las Claras en Palencia y el Cristo de la Catedral de Burgos.



Imagen 1. Cristo de la Catedral de Burgos. Wikipedia commons.

Remito a Ruth Fernández González (2012: 15) por la difusión de la ceremonia del desenclavo en Galicia, vigente en Ourense, en Celanova o Xunqueira de Ambía, y en La Coruña, en Finisterre. La misma investigadora declara que en las restauraciones de algunas efigies se “ha encontrado en el interior de la talla un recipiente del cual, mediante un artificio, brotaba sangre por la herida del pecho” (2012: 20). Estas imágenes tenían fama de obrar milagros, cuya veracidad la Iglesia investiga ya en el siglo XV para rechazar los muchos milagros apócrifos. En el caso del Cristo de Burgos se publican recopilaciones de los milagros oficiales, como los *Miragros del Santo Crucifixo* (1578) y la *Historia del Santo Crucifixo de Burgos y de sus Milagros* (1604) de Juan Bautista Varesio (Martínez Martínez 2003).

Hay dos cuentos de Pardo Bazán que se centran en la aparente animación de la efigie de un cristo: *El milagro del hermanuco*, publicado por primera vez en 1892, y luego recopilado en *Cuentos nuevos* de 1894 (OC VIII: 151-58) y el cuento *El alba del Viernes Santo*, de 1902, que no llegó a ser publicado en un volumen (OC XI: 143-8).

En ambos, el protagonista no comparte la devoción a la efigie que manifiestan las mujeres devotas. En el primer caso hay una suerte de conflicto entre el sacristán de las Recoletas de Marineda “mofador epicúreo de sacristía y volteriano de plazuela” y las beatas que le obligan a quedarse en la iglesia después de la hora oficial del cierre. En cambio, en el segundo, el protagonista y narrador autodiegético –un madrileño que tiene un interés estético, erudito y antropológico por las celebraciones de la Semana Santa y que por este motivo viaja a una ciudad castellana que quizás pueda identificarse con Segovia– queda sinceramente impresionado por la devoción de una mujer que encuentra en el tren y se dirige en peregrinaje a la misma ciudad para pedir un milagro al Cristo. La situación de la mujer es trágica ya que se le han muerto el marido y siete hijos y solo le queda uno que está enfermo.

Ambos protagonistas se ocultan detrás de la imagen. El primero, fingiendo ser el Cristo de la Buena Hora, “representado en ocasión de pronunciar alguna de las siete desgarradoras Palabras, pues tiene la boca entreabierta” (OC VIII: 155) contesta disimulando la voz con unas palabras de desagrado a la oración de la beata y ella por el susto cae muerta; el segundo decide aprovechar las características de la estatua articulada para esconderse y hacerle mover la cabeza con un cordón. La pobre mujer enloquece por el miedo, aunque el hijo sana, unos hechos que siembran la duda en el protagonista y en sus lectores –la suspensión del juicio típica del cuento fantástico clásico–. El desenlace lo había anunciado ya la cita de Tolstoi en el incipit del cuento: “No son nuestros defectos, sino nuestras cualidades, las que nos pierden” o sea, como resume el narrador, este relato es un ejemplo de cuando “creyendo hacer bien hacemos mal”.

También otro tipo de estatuas se animan: en *El aljófara* (OC X: 403-409) aparece una estatua de una virgen a la que los ladrones han despojado y decapitado y, en *La recompensa*, un hombre rico y un arquitecto construyen un templo para celebrar a Helios, hasta que una estatua de Apolo de oro puro toma vida y mata con dos flechas a ambos (OC X: 468-409).

Como se sabe, en las descripciones, Pardo Bazán frecuentemente parangona los personajes con imágenes religiosas como, por ejemplo, la Dolorosa en el caso de las madres frente a la muerte de sus hijos o las estatuas de palo de san Pablo y san Pedro u otros santos en el de sabios ancianos. En otros casos, la identificación de estas “estatuas de carne”, como en el de la protagonista de la *Santa de Karnar* (OC IX: 138), no se debe solo al narrador o al coro de los asistentes, sino que es asumida conscientemente por los propios protagonistas. De esta manera, en el famoso *Un destripador de antaño*, Minia, que tiene el nombre y el aspecto de la imagen de la patrona del pueblo, sabe que la identificación la llevará a un destino inevitable:

Representaba la cérea figura a una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas. Al través de sus párpados cerrados por la muerte, pero ligeramente revulsos por la contracción de la agonía, veíanse brillar los ojos de cristal con misterioso brillo. La boca, también entreabierta, tenía los labios lívidos, y trasparecía el esmalte de la dentadura. La cabeza, inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas

negreaban sobre el cuello. Vestía la Santa dalmática de brocado verde sobre túnica de tafetán color de caramelo, atavío más teatral que romano, en el cual entraban como elemento ornamental bastantes lentejuelas e hilillo de oro. Sus manos, finísima mente modeladas y exangües, se cruzaban sobre la palma de su triunfo. Al través de los vidrios de la urna, al reflejo de los cirios, la polvorienta imagen y sus ropas, ajadas por el transcurso del tiempo, adquirirían vida sobrenatural. Diríase que la herida iba a derramar sangre fresca. (OC IX: 5)

De cera están hechos varios niños Jesús que despiertan un verdadero afecto maternal en las monjas de algunos cuentos y en la madre del cuento *El niño de cera* (OC XI: 117-120) quien, viuda, quiere casarse y llevar a su hija a un convento, hasta que la chica declara ser de cera como el niño Jesús que ella quiere guardar en su celda. Se trata de un material que, más que otro, encarna la ambigüedad entre animado y animado como escribe en 1925 Ortega y Gasset:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama. (Ortega y Gasset, 1987: 33)

En *Sor Aparición* (OC VIII: 475), ya a partir del íncipit aparece la protagonista, remedando a una estatua: “Estaba de frente al altar mayor, pero tenía el rostro pegado al suelo, los brazos extendidos en cruz y guardaba inmovilidad absoluta. No parecía más viva que los yacentes bultos de una reina y una infanta, cuyos mausoleos de alabastro adornaban el coro”.

En el relato titulado *Pilatos*, en cambio, el antiguo seminarista enloquecido se identifica con la efigie del Nazareno provocando en la Semana Santa una grotesca duplicación al enfrentarse con la imagen de la procesión (OC XII: 355-358). El Pilatos del título refleja la crítica del narrador frente a la falta de iniciativa del director del manicomio que debería cuidar del loco. Por último, podemos citar a la pareja de amigos de Martina, una aldeana víctima de las palizas de su marido, protagonista de los *Huevos arrefalfados* (OC VIII: 251-256). Los amigos se disfrazan de santos, parecidos a las efigies de la iglesia del pueblo, para escarmentar al carretero violento. El relato es la reescritura de un cuento folklórico que se difunde desde Portugal y se recopila en textos impresos del Siglo de Oro, generalmente en una versión más feminista que la recogida por doña Emilia, donde el marido es castigado por unas santas o por las once mil vírgenes (Chevalier, 1984).

Entre las imágenes religiosas, la del niño Jesús recurre mucho en los cuentos, y en algunos la efigie se transfigura hasta convertirse en un niño de verdad para complacer el instinto maternal de una mujer que se había metido a monja después de la muerte de su hijo, como ocurre en *La tentación de sor María* (OC IX: 419-42). En varios cuentos ‘de Navidad’, niños verdaderos sustituyen a la talla del niño Jesús en un Belén. En el cuento del mismo título, Jesusa, enferma, lo hace para intentar sanar, muriendo en paz (OC IX: 434) y, en *Página suelta*, ambientado en Filipinas, un huérfano indígena recién nacido (OC

IX: 475). En otro cuento menos conocido, *El Niño de San Antonio*, un padre desesperado al que se le ha muerto un niño pequeño en una iglesia de Madrid que no conocía de antes, encuentra una estatua de San Antonio de Padua al que generalmente “representan los escultores con el Niño en brazos [...] sin niño... y mientras los ojos de la efigie parecían fijarse en los míos severamente, noté que su mano, alzando el dedo índice señalaba al cielo” (imagen 1 y 2). A la pregunta del amigo si se trata de realidad o de imaginación el protagonista afirma que tal efigie existe (OC VIII: 694). Quizás se refiera a la iconografía del santo bendiciendo.



Imagen 2. Sant'Antonio bendiciendo con libro, Scuola giottesca, 1326, Basilica del Santo, Padova. Fotografía di Giuseppe Rampazzo (Archivio MSA).



Imagen 3. Scuola di Miguel de Romay Santiago de Compostela Iglesia de la Universidad. Imagen de propiedad de la Universidad de Santiago de Compostela.

Sin embargo, en San Antonio de La Florida, una iglesia que aparece en muchas obras de Pardo Bazán, había una talla de Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) que retrataba al santo con el niño en brazos.

De no ser sinónimo de efigie o imagen religiosa, el término ‘estatua’ se emplea en los cuentos generalmente como un parangón para indicar la belleza. Si se trata del rostro femenino se evocan famosos modelos religiosos, mientras que, si se alude al cuerpo, tanto masculino como femenino, se evocan las esculturas clásicas que, como destaca Pardo Bazán en *La mirada*, muestran un cuerpo “libre y suelto [...] dentro del amplio plegazón del ropaje” (OC IX: 265).

Aunque no se encuentra una verdadera reescritura del mito de Pigmalión que se enamora de una estatua suya, retrato de la mujer ideal e imitación de las efigies de la diosa Venus, una estructura parecida, modificada hasta la inversión, puede advertirse en *El Camafeo*:

¿Por qué no había acertado jamás él, Antón Carranza, a concebir nada que se asemejase a aquel camafeo prodigioso? Una obra así bastaría para hacerle feliz toda la vida, colmando su anhelo y realizando su destino...; ¡y nunca, nunca de sus dedos torpes y su estéril fantasía había de brotar algo que se pareciese al camafeo!

Su entusiasmo por la piedra adquirió carácter extraño y enfermizo. (OC IX: 399-402)

De hecho, al final del relato la mujer regresa a casa y el loco descubre que su propia hija se parece mucho a la joya y de esta manera él puede declarar haber conseguido ser su artífice: “¡Acababa de advertir que la faz de la niña era la misma faz de la diosa grabada en la piedra dura..., y comprendía que, sin saberlo, había prestado ser y realidad, carne y hueso, a la belleza soberana!”

En *Entre razas*, también hay un juego de inversiones que se refiere al género y al color: como si se tratara de una Venus d’Ille a lo masculino y de ébano, en lugar de mármol, la adquisición de una estatua del santo Benito de Palermo provoca la muerte del rico y racista yanqui que la había comprado a un hombre de color –como el santo– a quien el millonario había ofendido (OC IX: 605). De la misma manera, la acosada Dalinda, la sobrina de un cura, que “parece una figura de retablo” toma vida para defenderse y tirar del balcón al señorito que intenta violarla (OC X: 31). Otra suerte de duplicación moderna del mito de Pigmalión constituye la breve y oscura alusión de *Un parecido* (OC VIII: 421-8), cuento que se ha estudiado mucho para reconstruir la estética de Pardo Bazán, pero en que todavía quedan detalles y pasajes sin anotar. En una conversación entre un pintor y un escultor que constituye el marco del cuento, este último para afirmar que la ceguera no constituye un obstáculo para los de su profesión cita a “aquel que, privado de la vista, admiraba con las yemas de los dedos el torso de una estatua griega”. El empleo de la palabra *torso* parece remitir a Miguel Ángel y a su atracción morbosa hasta su vejez, cuando había quedado casi ciego, por el “Torso del Belvedere”, modelo para muchas de sus esculturas y pinturas, entre ellas el Moisés y el Adán de la Sixtina. Se trata de un fragmento de un desnudo masculino sin piernas ni brazos, pero extraordinariamente musculoso, atribuido al escultor Apolonio de Atenas que representa a Hércules o quizás a Ajax Telamonio meditando el suicidio.





Imagen 4. “Torso del Belvedere”. Wikipedia Commons.

Sobre Miguel Ángel en *Mi romería* (1888: 142) afirma Pardo Bazán que aun sin hacerle “un precursor del naturalismo”, “las estatuas de la tumba de los Médicis es lo más real y humano que conozco”. Las copias de estatuas clásicas son un elemento frecuente en la descripción de los jardines públicos o particulares. Coherentemente con la poética modernista parecen dialogar con los personajes reflejando sus emociones. Así, en el famoso cuento *Los Cirineos*, las estatuas del Retiro “parecían sugerir cosas recónditamente dulces, un misterio gozoso de la vida” y crean una intimidad especial entre la pareja de amigos (OC X: 338).

En otros casos, para los que remito al citado libro de Yolanda Latorre, las locuciones “como una estatua”, o hecho/hecha una estatua se emplean para indicar el estupor o el miedo o, acompañadas de un amplio abanico de complementos de materia, para indicar de manera abreviada la intriga del cuento. En algunos, como el muy famoso *La edad de oro* (OC XII: 585-589), se profundiza en las relaciones entre el arte y la vida. En el relato retoma una anécdota cruel y supuestamente histórica: no pudiendo realizar una estatua para las celebraciones de una fiesta por la visita del Emperador Carlos I, en una ciudad de Alemania revisten de polvo de oro a la lindísima hija del escultor, que muere asfixiada. También *La bronceada* ilustra que, debido a una súbita enfermedad del hígado, una dama se convierte permanentemente con la tez del color del bronce (OC X: 187-191).

Aparecen también muchos cadáveres de mujer que parecen estatuas, imágenes de cera o muñecas. Pardo Bazán en algunos casos, como en el escalofriante *No lo invento*, evoca a Ofelia para criticar la sutil forma de locura que provoca la muerte en chicas que han sido reducidas a objetos o ya tratadas de cadáveres antes de morir, como subrayan Lucía Etxebarría y Sonia Núñez Puente (2003: 256).

En *Vocación* el cuerpo plagado de una mujer que se ha quemado en un incendio es manipulado por su novio que puede manejarlo y despojarlo sin miedo a las malas lenguas:

Entre los circunstantes, ninguno se preocupó del extraño caso de aquel novio ante quien despojaban de sus últimos velos a la casta novia. La fraternidad y la indiferencia nacían del padecer. El cuerpo de Irene se mostraba como en la mesa del anfiteatro; mas la hermosa estatua juvenil era una pura llaga. (OCX: 184)

En el *Comadrón* (OC IX: 295) aparece la vida en la muerte, en la forma de un parto cesáreo gracias al cual un cadáver da a luz a un horrible monigote.

También cabe recordar algunos cuentos que desarrollan de manera socarrona el tema de la antítesis natural/artificial. En *Consuelo* (OC VIII: 557-559) un militar, después sufrir una amputación de una pierna, decide romper su noviazgo. En el final se cruza después de dos años con su ex:

Iba ella del brazo de un hombre: su marido. El amputado, repuesto, firme ya sobre su pata hábilmente fabricada en Berlín, maravilla de ortopedia, que disimulaba la cojera y terminaba en brillante bota, notó que el esposo de su amada era ridículamente conformado, muy patituerto, de rodillas huesudas e innoble pie... y una sonrisa de melancólica burla jugó en su semblante grave y varonil. (OC VIII: 559)

Entre los muchos aspectos y matices que quedan por profundizar selecciono un par de casos donde el juego entre lo animado y lo inanimado aparece mediatizado por la fotografía u otros artefactos difundidos en la época basados en ella. Estos artilugios, como el panorama, indicado también con los términos *cosmorama*, *tutilimundi* o *titirimundi*, debieron apasionar a Pardo Bazán, que los cita por ejemplo en diferentes pasajes de *Los pazos de Ulloa* o de *Insolación*. En el primer caso se trata de una burla que tiene todo el aspecto de ser una reescritura de un cuento tradicional. En el relato, incluido en los *Cuentos de amor* de 1898, titulado *El Panorama de la princesa* (OC VIII: 601-602)<sup>3</sup>.

Un viejo charlatán acompañado por un joven apuesto enseña a una princesa enferma de melancolía un *tutilimundi*. La princesa va mejorando y en el final el rey para descubrir a qué se debe el efecto benéfico mira en el artilugio descubriendo que no solamente se ven los panoramas consabidos sino el retrato viviente del joven acompañante que está metido en la máquina y se ha convertido en el amante de su hija.

Tratando del cuerpo masculino parangonado con una estatua no podemos no acordarnos de otro cuento donde se representa a un chico “de museo”. En *La Redada* una pareja de novios mira a un joven pescador que muestra su busto desnudo. El narrador es el novio que utiliza la primera persona. El relato es retrospectivo y se presenta en el íncipit como la narración de una anécdota a la que se quiere restar importancia –“una circunstancia insignificante”– que había llevado a la ruptura con su

<sup>3</sup> Véase Fernández (2006: 96-98 y 113) para la explicación de la equivalencia entre panorama Mundi-nuevo o Totilimundi o Titirimundi. El cuento, según Fernández, tiene un precedente de 1892 de Luis Taboada (*Tutilimundi*).

novia, aunque se invita el lector a descifrar “el enigma” barajando primero otras posibles causas ocultas “en el fondo inescrutable y sombrío del alma” y luego atribuyéndolas a sus extremados celos:

Mi boda se desbarató por una circunstancia insignificante, sin valor alguno sino para quien, como yo, se pasa de celoso y raya en maniático. ¿Fueron celos lo que tuve? ¡Apenas me atrevo a decir que sí! Y es porque me da vergüenza pensar que probablemente “serían celos” en el fondo, allá en el fondo inescrutable y sombrío del alma... Para que se descifre mejor el enigma, explicaré mi manera de ser, antes de referir el mínimo incidente que dio en tierra con mi felicidad y me condenó, tal vez, a perpetua soltería. (OC IX: 132).

En la focalización del narrador así se presenta al pescador:

Era un fornido mocetón que frisaría en los veinte años, y desplegaba vigor admirable para arrastrar la pesada red y sacarla de la corriente. Semidesnudo, como un pescador del golfo de Nápoles; bajo el sol de agosto que prestaba tonos de terracota a sus carnes firmes y musculosas de trabajador, tenía actitudes académicas y bellas, al atirantar la cuerda y jalar briosamente de la red. (OC IX: 134)

La vista del cuerpo musculoso que en la descripción del narrador de “terracota” provoca la admiración de la novia, al decir del narrador, que se ampara detrás de la afirmación que suena como una *excusatio non petita* –“yo acaso no lo hubiese reparado”:

Yo acaso no lo hubiese reparado, si la voz de María Azucena, animada por el entusiasmo, no exclamase a mi oído:

– Mira, mira ese mozo... ¡Qué fuerzas! Él solo trae la red... Parece una estatua de museo. ¡Da gusto verle! (OC IX: 134)

El narrador afirma que inmediatamente quiso irse y que había increpado a la novia de manera que ella había roto con él. Sin embargo, en sus palabras además de la evidente comparación se advierte también una notable atracción que él niega atribuyéndola potencialmente a la novia:

¡Cuánto me humillaba el Apolo campesino que tachonado de gotas de agua donde el sol encendía los colores del iris, sonriendo en su gallardía juvenil tendiendo sus brazos dorados y robustos ofrecía a la mirada de María Azucena la encarnación de un ideal antiguo, la perfección física demostrada por la acción y la energía muscular! (OC IX: 134)

Ahora bien, los detalles diseminados en la descripción inicial del joven que nos proporciona el narrador –el parecido con un pescador del golfo de Nápoles, el color terracota, quizás un hápax en los cuentos, la mención a la estatua de Apolo– nos sugieren que el pasaje pudiera tener una posible –y novedosa para la literatura española de la época– fuente iconográfica: las fotografías muy de moda en toda Europa y utilizadas por los pintores, de Sorolla a Picasso, de los pictorialistas alemanes Wilhelm von Gloeden y su primo, Wilhelm von Plüschow, que retratan a los golfillos napolitanos o sicilianos desnudos en poses estatuarias, imitando a las esculturas de los dioses griegos, entre ellos especialmente a Apolo (imagen 4). En tales fotografías el dios griego no

aparece blanco como el mármol sino efectivamente, color terracota<sup>4</sup> como la tez bronceada de los chicos retratados. Como se sabe, este tipo de foto y los cuadros que a partir de ellas se pintan son en los países del Norte de Europa, primero entre todos Inglaterra, tenidos como sospechosos por su posible fruición pornográfica entre los círculos homosexuales<sup>5</sup>. La voluntad de tomar las distancias de esta interpretación (y de este modelo iconográfico) podría explicar también el por qué, de una manera un tanto absurda, en las ilustraciones de José Gosé de la primera edición en la revista *El Gato Negro*, 23 (18/06/1898) (imagen 5), el pescador se representa como un hombre feo y enclenque, un hecho en que hizo hincapié ya Ángeles Quesada Novás ... (2019: 145).



Imagen 5. Wilhelm von Gloeden, Public domain. Wikimedia Commons.



Imagen 6. Museu d'Art Jaume Morera, Public domain. Wikimedia Commons.

Tras este breve recorrido las palabras, que ya vimos, con las que el protagonista introduce su relato retrospectivo, la alusión “al fondo inescrutable y sombrío del alma” y al “enigma” que encierra su reacción, la pregunta que expresa la duda sobre la

<sup>4</sup> En la edición en revista se emplea el término italiano *terracotta*.

<sup>5</sup> En *La Quimera*, (Pardo Bazán 1995a:194) Pardo Bazán menciona la venta de “fotografías libidinosas”.

identificación de esta con ‘los celos’, parecen cobrar otro posible ‘inconfesable’ significado. Este atisbo de confesión añade complejidad a la interpretación del cuento, apuntando a que los ‘celos’ pueden ser el nombre detrás del cual se oculta la manifestación una latente, posible atracción/fascinación del novio por el joven pescador.

## LOS AUTÓMATAS

Paso al segundo de los términos citados en el título: autómatas. Antes de profundizar en su empleo por Pardo Bazán quisiera advertir que la palabra significa literalmente “algo que se mueve por sí mismo” y que a lo largo de su historia a partir de los griegos, egipcios y persas estos artefactos están vinculados a la esfera de lo religioso y utilizados para expresar profecías y señales tenidas por divinas. Para este fin Alberto Magno todavía se sirve de uno de estos artilugios que le destruye un escandalizado san Ambrosio. En todo caso se trata de máquinas fundadas en mecanismos hidráulicos o que aprovechan las virtudes de un poderoso imán, que se emplean para suscitar la maravilla en espectáculos de corte, sin que sus complejas y vanguardistas soluciones técnicas se aprovechen para proyectos de utilidad. Llama la atención que en la Edad Moderna sus inventores hacen hincapié precisamente en la futilidad para que se les consideren artistas en lugar de trabajadores mecánicos en la línea del humanismo y de las reivindicaciones de pintores y escultores de la época, como han reconstruido los historiadores rescatando el tratado de Bernardino Baldi (*Di Herone alessandrino de gli automati*, 1589). Según Mario Losano (1990: XVII), en el siglo XIX al prevalecer una evaluación puramente económica de los artefactos, los autómatas se transforman en máquinas de entretenimiento: joyas y juguetes.

Por lo que se refiere a Pardo Bazán, cabe recordar ante todo que es una atenta lectora de Hoffmann, autor, como se sabe, de uno de los textos más importantes de la literatura fantástica del siglo XIX, conocido también por suscitar el fundamental ensayo de Freud, *Lo siniestro*, de 1919 (*heimlich/unheimlich*), *El hombre de arena*, donde tiene un papel relevante el autómatas Olimpia. No obstante, en la narrativa de Pardo Bazán no aparece el autómatas como personaje sino como objeto o como parangón. Para ella estas máquinas son juguetes que representan un remedo de lo más deshumanizado y exterior del hombre, del que es buena muestra su movimiento rutinario que no necesita inteligencia alguna. Puede servir de epígrafe a este apartado una cita de Pascal citado por Pardo Bazán en su columna “La vida contemporánea” publicada en *La ilustración española*, el 19 de abril de 1897 sobre la importancia de los objetos para atraer a los fieles: “Somos –dice Pascal– autómatas, a la vez que espíritus; la costumbre nos guía y nos conduce a todo; la costumbre inclina al autómatas, y éste arrastra al espíritu sin que lo advierta. Hay que preparar la máquina”.

El pasaje refleja la acepción negativa con que Pardo Bazán utiliza la palabra autómatas, generalmente sinónimo de juguetes que ni siquiera, como afirma tres años después en la misma columna (2 de febrero de 1900), suscitan “una idea, un sentimiento, una palpitación del corazón, un movimiento del alma” como sí lo hacen los verdaderos

y sencillos juguetes de los niños. En cambio –afirma a continuación– estos artefactos son fríos y tienen “un elemento matemático” que es contrario a su sensibilidad. Resulta interesante a este propósito la interpretación de Yuri Lotman, que considera los autómatas juntamente con las muñecas mecánicas, advirtiendo que en ambos artefactos el movimiento aumenta la verosimilitud y el parecido con el humano. Lo artificioso de sus movimientos irregulares, a saltos, pone de relieve la inmovilidad del rostro mientras que la muñeca tradicional, inmóvil, no suscita la misma impresión (Lotman, 2015: 49).

No obstante, Pardo Bazán confiesa apreciar a los autómatas jugadores de ajedrez. La vinculación de este juego con los autómatas se encuentra también en la misma columna, en un reportaje sobre las novedades en tema de juguetes en la Exposición Universal de París. En esta crónica declara haber visto un jugador de ajedrez automático en el teatro Robert Houdin de París, aunque el teatro se cerró por un incendio el 30 de enero de 1901 y parece que solo reabrió en septiembre del año siguiente:

he visto, en el teatro Robert Houdin de París, jugar el ajedrez a un autómata, ofreciéndose fuerte suma a quien lo derrotase. El autómata vestía de mandarín chino, y su ropón de seda a flores extravagantes caía en pliegues rígidos hasta sus pies calzados de fieltro. En su cabeza, un sombrero con campanillas de plata, que producían armonioso tintineo a cada movimiento del moharracho. Adelantaba su peón, su alfil, su rey o su torre, sin vacilación, con ademán exacto; y ganaba siempre, fuese quien fuese su adversario. Cualquier espectador compraba, con la entrada, el derecho de batirse con el androide, pero no se había dado caso de que éste quedase vencido. No habiendo dedicado a este curioso juguete más tiempo ni más atención del que suele concederse a una rareza que se ve durante un viaje, no conozco la explicación que se le da, ni si se le da alguna. Probablemente se trató de la cosa más sencilla; de algo en cuyo secreto están todos los que entran en el teatro. En todo tiempo se ha hablado de autómatas y de muñecos mecánicos. (“La vida contemporánea” en *La ilustración española*, 20 de enero de 1902)

De todas formas, se sabe que Robert Oudin había construido un autómata “chino” imitando el célebre ‘Turco’ de Wolfgang Von Kempelen (imagen 6) que había suscitado la maravilla de muchos espectadores –desde Napoleón a Franklin y a Edgar Allan Poe– entre el siglo XVIII y XIX.

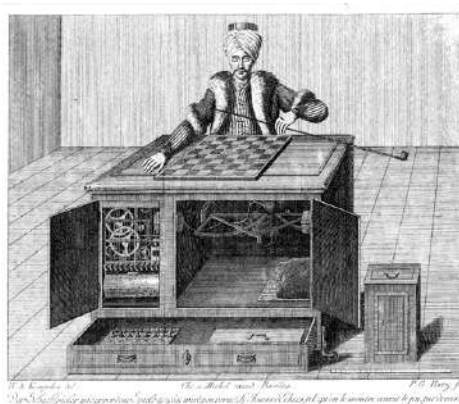


Imagen 7. Wolfgang Von Kempelen. Wikimedia Commons.

A continuación, la escritora revela su interés por la historia de los autómatas resumiendo las etapas principales a partir de la Odisea en la que se menciona a dos muchachas mecánicas que sostienen a su creador cojo, Vulcano. Sigue recordando los autómatas de la Edad Media, citando a Bacon y a Alberto Magno, para luego aludir especialmente a la etapa hispánica de La Edad Moderna. Enumera así las creaciones de Juanelo en Toledo, recuerda al emperador que, retirado en Yuste, se divierte con los autómatas, y cita la cabeza encantada del *Quijote* (Paz Gago, 2006). Tratando del Siglo de las Luces recuerda los famosos tres autómatas de Vaucanson: el flautista, el tamborilero y el pato:

Toledo guarda la memoria del hombre de palo, y Yuste, de los pajarillos mecánicos que rolaban y gorjeaban para distraer al César gotoso y triste. En el Quijote ocupa lugar la aventura de la cabeza encantada, y Vaucanson debe su renombre a sus tres célebres autómatas, el flautista, el tamborilero y el pato. Pájaros cantores se pueden comprar en Suiza, algo caros, pero sin que constituyan una rareza: gorjean, redoblan, trinan, abren y cierran las alas, saltan de rama en rama y hacen otras mil lindezas. (“La vida contemporánea” en *La ilustración española*, 20 de enero de 1902)

Por lo que se refiere a la obra narrativa, en *Primaveras modernas* (OC X: 363-368) – uno de los cuentos más importantes para reconstruir la estética de Pardo Bazán– se representa a un poeta decadente y modernista debatiendo la antítesis arte/naturaleza. Este afirma que la naturaleza no le gusta y que prefiere a las verdaderas, las aves mecánicas, muy difundidas en todas las épocas como adorno de fuentes y grutas en los jardines. En *Diálogo secular* (OC XI: 126), un cuento anterior a 1910, uno de los locutores, el Siglo XX, evoca a la mujer del siglo XXI, “Eva futura”, un nombre que remite al androide protagonista de la homónima novela de Auguste Villiers de l’Isle-Adam<sup>7</sup>.

Aunque el término recurre en los cuentos en varias ocasiones como parangón, como se ha adelantado, los autómatas como juguetes adquieren una especial relevancia en *La niña mártir*, uno de los *Cuentos nuevos* publicados en 1894, significativamente dedicado a la infancia. El cuento trata de una niña rica, hija única de una pareja de cincuentones, apostrofados de verdugos, que la cuidan como “in invernáculo una flor rara destinada a sucumbir al primer cierzo” (OC VIII: 40). La niña es constantemente reconocida por médicos que miden sus funciones vitales con el reloj y el termómetro y no ve a sus coetáneos. Es interesante que se tematizan en la misma narración tanto las estatuas de mármol como los autómatas, juguetes inútilmente complejos y fríos, como verdadero presagio de muerte. La niña vive en un palacio donde domina el silencio, una “morada sordomuda” (OC VIII: 41) en cuyo jardín hay: “[estatuas de] diosas de mármol que se inclinan para mirarse en la superficie de los estanques al través del velo de hojas de ninfea...” (OC VIII: 41). El aspecto de la chiquilla la aproxima a las estatuas, a las muñecas, a los autómatas y a los fantasmas: “El color de la tez de la niña la aproxima a

<sup>7</sup> Otra referencia al mismo personaje puede ser este pasaje de *La Quimera* (Pardo Bazán 1995a: 327) donde se pinta a Espina Porcel: “Las damas de Madrid llaman vestir bien a encargarse ropa cara y enfundarse en ella. Desde que he visto a Espina, se me descubre la mujer moderna, la Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas, agudamente contemporáneas”. Sobre los autómatas ver también Bueno Gómez-Tejedor; Peirano (2009).

las estatuas y la tranquila expresión de sus ojos remite a los de una muñeca o autómatas, su andar grave parece evocar a un fantasma” (OC VIII: 41)<sup>8</sup>.

La niña sin nombre está al cuidado de una niñera inglesa, posee muchos vestidos y juguetes y especialmente unos autómatas y muñecas mecánicas, “seres maravillosos, creaciones de la magia moderna”:

el *jockey* vestido de raso azul y botón de oro, con su caballo que galopa de veras y salta zanjas; la muñeca que mueve la cabeza, y abre los ojos, y llama a sus papás con mimoso quejido infantil; la otra muñeca bailarina que, asiendo un aro de flores, gira, revolotea, se columpia, danza y repica con los pies y, por último, saluda al público, enviándole un beso volado; el cochecillo eléctrico, el acróbata, el mono violinista, el ruiseñor mecánico, que gorjea, sacude la cabeza y eriza las plumas; todos los autómatas, todos los remedos, todos los fantoches de la vida, que a tanto alto precio se compran para entretener a los hijos de padres acaudalados. (OC VIII: 39-40)<sup>9</sup>

Papel de tornasol de este juicio negativo es el constante interés que la niña tiene por la vida de sus coetáneos pobres que juegan al aire libre y que ella escucha desde su casa-invernadero.

El juicio que se expresa sobre los padres es muy negativo:

aquellos verdugos la idolatraban demasiado para perdonarle ni un detalle del suplicio. Sólo en el último instante, cuando todavía le presentaban una cucharada de no sé qué mejunje farmacéutico, la niña suspiró hondamente, se incorporó, dijo que no tres veces con la cabeza y, echando los brazos al cuello de la insensata madre, pegando el rostro al suyo, murmuró muy bajo: “Abre la ventana, mamá. (OC VIII: 43)

Lo que la niña desea es aire, algo tan sencillo que le es negado y del que podrá gozar solo estando en el ataúd, cuando finalmente van a abrir las ventanas.

En otros cuentos son la falta de razón y emociones del hombre ‘moderno’ y la obediencia a unos impulsos mecánicos y repetitivos a llevar a la autora a emplear el término autómatas –remedo como hemos visto de una humanidad esclava– por ejemplo, en *El voto*, para indicar el duro y honesto trabajo (“probidad de autómatas”) que ha enriquecido a un indiano (OC VIII: 243) o la “obediencia automática, pasiva” que el padre de la protagonista de *La Tribuna* (Pardo Bazán, 1995b: 158) había aprendido

<sup>8</sup> A la muerte remiten también la palabra “mausoleo” y la anotación “Es muy friolera y la resguardan tapándola como en una campana neumática o como en una tumba. De las ventanas ella puede mirar los juegos de los demás niños en la calle (OC VIII: 41)”.

<sup>9</sup> Parecida es la afirmación en *Jesús en la tierra* (OC IX: 457) a propósito de “un encantador Belén, un Nacimiento para niños millonarios, obra de arte más que de ingenua devoción. Al través de los campos y de los oteros imitados con musgo y piedra pómez, salpicados de palmeritas enanas, y de sicomoros gentiles y diminutos, se deslizan murmurando riachuelos naturales, que sin duda algún ingenioso mecanismo hidráulico hace correr”; en *Al peso* una pareja viaja en una diligencia que se pone a andar rápido hasta tener un accidente: “Maquinalmente, Clarita balbuceó –Jesús” (OC XII: 23); en *Pelegrín* un niño al que le roban boina y bufanda (OC XII: 81) tiene un “miedo maquinal”; en *La estrella blanca* trata del mago Melchor (OC XI: 193) y se menciona su “sumisión mecánica”; en *El escapulario* (OC XII: 283): una mujer en un Carnaval “maquinalmente aceptó el brazo”; en *El renegado* (OC XII: 381): “maquinalmente se encaminó hacia el zoco”. “Mecanismo” y “maquinalmente” aparecen también en el cuento *El alba del viernes santo* que vimos a propósito del Cristo articulado.



durante el servicio militar y que le hacía considerar la insubordinación como “el más feo delito”. En esta acepción cabe acercar *autómata* a toda una constelación de palabras derivadas de términos como *mecanismo* o *máquina*<sup>10</sup>. Véase por ejemplo el pianista convertido en una “máquina de teclear” en el cuento titulado significativamente *Paria* (*Sud-exprés*, OC X: 343). Sin embargo, es más frecuente la utilización del término para indicar el movimiento de los autómatas, las reacciones de alguien privado de sus facultades por un choque emotivo. Es notable, por ejemplo, que tenga un andar automático Nucha, de *Los pazos de Ulloa* (Pardo Bazán, 1995: 323), en la escena clímax, al descubrir que Perucho es hijo de su marido. Esta reacción puede verse en otros personajes femeninos, por ejemplo, en la madre del cuento *Consuelos* –de la colección *El fondo del alma*– en el entierro de su hijo (OC X: 15). También hay casos en que el choque es positivo, como ocurre en el enamoramiento. Así lo pinta en *Un solo cabello*: “un alma enamorada de mujer” tiene un momento en que “ella misma quita los obstáculos, lo dispone todo, lo allana todo, lo precipita todo... Parece que dentro de ella hay alguien, otra persona, que la hace marchar como si fuese un autómata y la diesen cuerda con un resorte” (OC XI: 291).

Sin embargo, parecen especialmente interesantes tres cuentos que la autora no recoge en volumen después de publicarlos, como todos, en un periódico. Se trata de relatos posteriores a 1910 y centrados en los celos masculinos, un tema central en Pardo Bazán. Ante el descubrimiento de la traición, verdadera o presumida, los movimientos de estos hombres se hacen como de autómata.

En el primero, *Testigo irrecusable*, el narrador seduce a una chica pobre y la mantiene de querida en un piso, soñando con su gratitud y fidelidad. Sin embargo, él descubre que ella le traiciona con otro y se acerca a verle con curiosidad malsana y pasos de autómata (OC XII: 394).

En *La careta rosa* una niña encuentra una máscara rosa, es decir indudablemente femenina, en el fondo del armario y la enseña a su padre. Él pregunta a su mujer si alguna vez estuvo en un Carnaval y ante su negativa –que él interpreta como una mentira por el “semblante desencajado” de ella– guarda “como por máquina” (OC XII: 434) la llave del armario y “a guisa de autómata” (OC XII: 436) huye de su casa y se embarca por un país lejano sin despedirse de nadie.

El tercer cuento, *Las espigas*, trata de un raro fenómeno natural: a una chica le salen en la frente unas ampollas que al explotar vierten unas gotas de sangre, un

<sup>10</sup> *El martirio de sor Bibiana* (OC VIII: 674): “Lo que hacía ella, Bibiana, igual podría hacerlo una sirvienta, una lega de ésas que como máquinas funcionan, sin sentir vehemente impulso de heroico sacrificio. Mudar apósitos, doblar ropa blanca, graduar medicamentos, hacer camas, acercar a los labios del enfermo la taza de caldo o el vaso de limonada refrescante parecíanle ya a sor Bibiana, adquirido el hábito, quehaceres caseros que se cumplen por rutina, con el alma a cien leguas y el pensamiento adormecido”. En *Desde afuera* se describe lo que pasa en un posible hipnotismo (OC VIII: 715): “Ríanse ustedes si quieren... Aquella mujer fea y vieja “pasó a mí”, se me incorporó y me fascinó hasta tal punto, que, como en sueños, automáticamente, me levanté del sillón, tomé la lámpara, eché a andar, y bajando la escalera seguido de la negra figura, abrí la puerta del cuartucho y señalé al sofá donde el asesino reposaba... El italiano Caminetto, con sólo fijar en usted las pupilas, le haría caer en sopor muy profundo...”.

fenómeno que hace pensar en la corona de espinas de Jesús<sup>11</sup>. El narrador, amigo del novio, asiste a la manifestación en una habitación encontrándose a solas con la chica y tiene el impulso de sorber con los labios una gota y no se da cuenta de que le quedan a él rastros de sangre en el mentón y a ella en la frente. Al entrar, el novio viendo estos indicios se “pone furioso, con los ojos dilatados y su boca se redonde[a], como la boca mecánica de un muñeco” (OC XII: 528).

Para concluir este apartado, podemos recordar la afirmación del narrador de *El tetrarca en la aldea*, un cuento de la colección *Un destripador de antaño* de 1900 (OC IX: 94) a propósito de la monotonía de los gestos y palabras convencionales impuestos por los rituales de la sociedad: “si el hombre verdadero siente con infinita variedad y riqueza de matices, el hombre artificial, modelado por las preocupaciones, marcha en línea recta, con movimiento automático”.

## MANIQUÍES

Si, como se ha visto, la palabra autómatas tiene en Pardo Bazán un matiz negativo debido principalmente a su aplicación a seres humanos deshumanizados trágicamente por el dolor y el trabajo y, de manera grotesca, por los celos enfermizos de los hombres, maniquí, en cambio, parece indicar no tanto la privación/ausencia de emociones y razón como, por lo menos en su teoría estética, su presencia en grado sumo y estereotipado, para ajustarse a un modelo tanto idealizado como alejado de la realidad. Esta es la acepción que utiliza Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* de 1888 donde lo emplea junto con marioneta para definir a algunos personajes literarios, por ejemplo, al héroe de *Rafael* de Lamartine (1989: 159) que considera un dechado de cualidades físicas y morales perfectas. Como se sabe, sin duda este modelo no representa el ideal literario de Pardo Bazán que rechaza este idealismo. De la misma manera, aunque con excepciones, la autora censura el determinismo naturalista de Zola que “matando la libertad de acción [...] tiene desde el punto de vista artístico, el gravísimo inconveniente de quitar, convirtiendo a los personajes en maniquíes” (1989: 39)<sup>12</sup>. Curiosamente, Zola en “De la moralité dans la littérature” afirma:

Notre jeune fille française, dont l’instruction et l’éducation sont déplorables, et qui flotte de l’ange à la bête, est un produit direct de cette littérature imbécile, où une jeune vierge est d’autant plus noble qu’elle se rapproche davantage d’une poupée mécanique bien montée. Eh! Instruisez nos filles, faites-les pour nous et pour la vie qu’elles doivent mener, mettez-les le plus tôt possible dans les réalités de l’existence [...]. (Zola 1969, XII: 511)

<sup>11</sup> En su edición del cuento Juan Paredes Nuñez subraya (Pardo Bazán 1990, IV: 364): “En este cuento la autora utiliza el procedimiento de mantener en vilo al lector hasta el final del relato, en que se ofrece una explicación racional de los hechos. Las manchas de sangre que Martirio tiene en la frente son explicadas científicamente como una alteración circulatoria. El mismo procedimiento utilizó en el cuento *El antepasado*”. Véase también Abello Verano; Vargas Llamazares (2020:21).

<sup>12</sup> Véase también (Pardo Bazán 1989: 268): “los héroes virtuosos de Zola son marionetas sin voluntad ni fuerza”.

En cambio, para Pardo Bazán “los personajes de los Goncourt no son tan automáticos; parecen más caprichosos, más inexplicables para el lector; proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se nos figuran maniquíes ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real” (1989: 239). Profundizando más en su obra narrativa vemos que maniquí es un término que cubre significados diferentes, aunque casi siempre se hace hincapié en su bella apariencia exterior, especialmente si se refiere a personajes femeninos. Es necesario preguntarse previamente en qué maniquíes está pensando Pardo Bazán. En sus obras se hace referencia a diferentes tipos: el maniquí de costura, –¡hay muchos estudios ya sobre Pardo Bazán y la moda y su conocimiento del léxico especializado! (Rodríguez Garabatos, 2021)– es decir un torso sin cabeza ni piernas ni brazos, formado por un alma de madera, mimbre o metal, generalmente revestido de tejido forrado con diferentes materiales. Este tipo aparece en *Un viaje de novios* (Pardo Bazán, 2021: 346), donde una mujer que ha adelgazado por una enfermedad se parangona a un “maniquí mal relleno” o en los cuentos *Las vistas* (OC: 116-119) sobre la exposición de las prendas y regalos de boda y también en *El Mundo* donde la protagonista construye un maniquí “de alambre de unas cuantas pulgadas de alto”.

El maniquí de escaparate se difunde especialmente después de la Exposición Internacional de París de 1894 y, a diferencia del anterior, está completo: tiene peluca, cabeza de cera y ojos de cristal y puede confundirse con los maniquíes vivientes, las modelos de las grandes casas de moda. Estas se evocan por ejemplo en *La Quimera* (Pardo Bazán, 1995a: 441) no tanto para hacer hincapié en su belleza como para denunciar que a pesar de su elegante apariencia en los desfiles se trata de unas chicas humildes que en su vida diaria visten pobremente.

Aluden con toda probabilidad a los maniquíes objeto los parangones empleados en las descripciones de mujeres de algunos cuentos donde el aspecto elegante y distante puede esconder la falta de instrucción e inteligencia o verdaderos dramas existenciales.

En *La Prueba* (Pardo Bazán, 2000: 235) se encuentra un ejemplo de lo primero relacionado con la condición asfíctica de la mujer burguesa “de inútil e intolerable sosera... fruto combinado de la vida anodina, la deficiencia de instrucción, la estrechez de miras y la frivolidad”. El narrador afirma a continuación: “Las señoritas del primero eran prueba viviente de que andaba acertado mi amigo al insistir en la necesidad de crear una mujer nueva, distinta del tipo general mesocrático. ¿Quién podría sufrir la vida común con semejantes maniquíes?”.

De lo segundo es un ejemplo *Afra*, la protagonista del cuento homónimo cuya fisonomía parece afirmar: “Soy una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma” (OC VIII: 510). Su enigmática presencia da pie al relato donde se explica que de joven una amiga se ahogó en el mar mientras se estaba bañando con ella, una tragedia que la amargó toda la vida no solo por el dolor de la pérdida, sino porque socialmente quedó una duda sobre su posible responsabilidad, ya que las dos estaban enamoradas del mismo hombre. Entendemos así que la dureza y energía “casi viril” de sus facciones es una coraza que ella forja para defenderse. Puede que en la androginia de *Afra* influya

también la influencia del cuarto tipo de maniquí, el maniquí de los artistas, que tiene la cabeza oval, y que tradicionalmente es de madera, que cubre una estructura metálica. Como se sabe este tipo podía tener unas dimensiones reducidas y no tiene rostro. La cualidad más apreciada del maniquí de artista, constantemente mejorado a lo largo de los siglos, es la capacidad de quedarse inmóvil, fijo, en posturas innaturales que difícilmente un modelo humano podría asumir. Estas características fascinan a los artistas de las vanguardias, entre ellos Giorgio De Chirico. Posiblemente se pueda remitir a este tipo de maniquí a propósito del protagonista de *Sin esperanza* (OC IX: 288) cuya caída parece obedecer solo a las leyes de la física como si de un objeto se tratara: “El jefe se agita, oscila, cae como un maniquí de plomo en el viejo sillón de gutapercha; su cabeza choca contra la mesa de la oficina”.

Pardo Bazán evoca también una quinta tipología: el “maniquí político” alguien que ocupa un cargo en nombre de otro, práctica evocada en el cuento *Timieblas en las cumbres* de 1907 y, por ejemplo, en el artículo publicado en el *ABC* (27-I-1919) sobre la inauguración de una “Estatua en vida” a Galdós, estudiado por Marisa Sotelo Vázquez:

Hora fatal aquella en que el magnate literario se convirtió en maniquí político. Y digo maniquí, porque estoy convencida, y lo estuvo la mayoría también, de que Galdós, en el fondo, no solamente era indiferente a tal política circunstancial, sino que no presentaba ninguna de las señales características de las agrupaciones en que militaba aparentemente; iba a escribir automáticamente. (Sotelo Vázquez, 2020)

## MUÑECAS

Para concluir dedico unas palabras a la presencia de las muñecas en los cuentos. Este simulacro también cobra relieve en algunas novelas, como *Memoria de un solterón* y se convierte en un elemento esencial para la intriga de una novela corta, *La pepona* (Nider 2022). Pardo Bazán destaca el estatuto híbrido de las nuevas muñecas mecánicas, tan parecidas a los autómatas, como hemos visto en *La niña mártir*, y en su columna “La Vida contemporánea” de *La Ilustración española*, titulada “Juguetes”, del 18 de noviembre de 1907, defiende un nuevo modelo de muñeca que toma biberón por ser “un juguete, [...] pedagógico en el sentido humano de la palabra”. Luego se explaya fascinada en largas descripciones de los diferentes vestidos que remiten a una infinita variedad regional, nacional, de razas:

Era un espectáculo que debía de tener algo de magia para las criaturas agolpadas en el salón del periódico, el de aquellas hileras de muñecas espléndidamente trajeadas e iluminadas por la luz eléctrica, que hace brillar el raso, el oropel y las lentejuelas con fulgores de apoteosis. Hay muñecas de todos colores –blancas, mulatas y negras–, de todas las nacionalidades y razas –rusas, gitanas, españolas, turcas, francesas y especialmente del país de los sueños– y de todas las clases sociales, pero en general de las más altas: princesas, sultanas, damas preparadas para el baile, con su cola y sus gasas que las envuelven en un remolino vaporoso. Hay novias con virginal atavío, cubiertas por blancas sedas y tules y azahares: hay damiselas modernistas que tienen la exótica elegancia de un figurín de Chicó de Z’ Art; hay majas arrogantes, chulas picarescas, toreros hechos un ascua de oro, bebés en sus cunitas, rodeados de las puntillas y las batistas de su canastilla opulenta; hay

chanras, gallegas, catalanas, valencianas, con pintorescos atavíos regionales; hay Selikas y Walkirias; hay monjas y encaperuzados de las procesiones de Semana Santa en Sevilla; hay Nances y negros; hay, en fin, cuanto se puede discurrir prensando el entendimiento para conseguir vestir una muñeca de un modo original y nuevo –cosa no muy fácil, cada día más difícil... (Pardo Bazán, 1907)

En algunos cuentos, como en *El baile del querubín*, describe a las niñas jugando con una muñeca –la manipulación y el juego la esencia de la fruición de la muñeca frente a los demás artefactos que remedan el ser humano, según Lotman– pintando una escena aparentemente ingenua:

Las niñas, entre tanto, cortan refajos y gorros para una muñeca declarada en período de lactancia, y que tiene cinco o seis amas secas por lo menos: una le embadurna los carrillos de sopa, otra le compone un biberón del almidón y agua de fregar, ésta le limpia el trasero con un retal de hule, y aquella, todavía más aseada, la sepulta en un baño completo, de donde sale la mísera muñeca hecha papilla). (OC VIII: 260)

No obstante, a continuación, no falta cierta amargura en el juicio que el narrador proporciona acerca de estos juegos donde los niños aprenden a ser adultos imitándolos, y para expresar este juicio los tilda de “marionetas”: “¡Curioso panorama infantil de la existencia futura, teatro de inocentes marionetas, en quienes la *mimesis* o parodia se adelanta al conocimiento reflexivo y a la comprobación de la vanidad universal!”. Una vez más el ya citado y denso trabajo de Lotman (2015: 50) puede socorrernos: el estudioso pone de relieve que las muñecas tienen la particularidad de tener una “doble personalidad”, una que remite “al mundo acogedor de la infancia” y otra que como los autómatas está “asociada a una pseudovida, al movimiento muerto a una vida falsa”.

Al margen de estas reflexiones sobre el juego infantil hay tres cuentos donde las muñecas cobran un mayor relieve. Por su interés en nuestro recorrido destacan las “dos muñecas enormes, vestidas de sedas y encajes, que encontró en su tocador, muy graves, con caras de tontas, sentadas en el confidente de raso. Allí no se concebía, ni en hipótesis, ni por soñación, que pudiesen venir otras criaturas más que aquellas de fina porcelana”. Esos seres constituyen la única compañía de la joven esposa del indiano setentón en *Vampiro* (OC, X: 59-62). Según afirman las hablillas del pueblo el viejo consigue rejuvenecer sorbiendo el aliento de su mujer que se muere. Se trata un relato de gran complejidad, con interesantes implicaciones socioeconómicas y etnográficas (la cencerrada), uno de los más influidos por lo “fantástico hoffmaniano” retomando el título del libro de Alicia Romero López, aunque no nos consta que se haya valorado la mención de estas muñecas de porcelana, la única compañía de una chica casada a la que su marido tiene encerrada en una casa lóbrega y alejada del pueblo. No sabemos si las muñecas representan a bebés o a niñas o si, por su tamaño y por encontrarse en el tocador se trata de muñecas de boudoir o tocador que representan a jovencitas. Estas muñecas son unos dobles inquietantes –una impresión que refuerza el ir sentadas en un confidente, un sofá generalmente para dos, donde los asientos, simétricos, hacen que las personas se encuentren casi una delante de la otra– y sustituyen a cualquier otra presencia humana. Según afirma Bettini a propósito de una famosa muñeca de la época

romana que representa a una jovencita, no a un bebé, que este artefacto servía de “una compañera de su amita [...] que participa en el juego no como sujeto infantil que demanda cuidados y protección, sino como partner de pleno derecho” (2015: 23). El mismo autor recuerda que las muñecas en la sociedad romana simbolizan la virginidad de su dueña, por eso antes de casarse las muchachas las entregaban en los templos como exvoto (Bettini 2015:38). Al hilo de esta observación podemos interpretar la afirmación con la que el narrador de *Vampiro* introduce la descripción de estos objetos: “La prueba de que seguiría siendo chiquilla, eran las dos muñecas enormes”.

En *Presa* (OC XII: 59) un pirata holandés –aunque el nombre Avery remite al inglés Henry Avery o Every– captura a la “hija del soberano, a la descendiente de Tamerlán” una mujer que el narrador describe como una muñeca, por sus prejuicios raciales y por el aspecto de la chica que lleva un espeso maquillaje de albayalde y un atuendo exótico e incrustado de metales y piedras preciosas, es de tamaño reducido, estática postura y fija expresión facial. En el relato se aprovechan todos estos elementos y el hecho de que ella viaja en un camarote alejado y oculto para sembrar la duda que no se trate de un ser animado. Algunas crónicas de la época –una de ellas se atribuye tradicionalmente a Daniel Defoe– afirman que Avery se casó con la princesa, hija del gran Mogol, buscando a un ‘cura’ musulmán, otras que los piratas violaron a todas las mujeres que viajaban en el barco (Frohock 2020 y Johnson 2020). El relato en la versión de Pardo Bazán es irónico: se afirma que el pirata le quita las joyas y la abandona sin tocarla, con el disgusto de la protagonista ya que se trataba de un apuesto joven rubio.

Por último, en *La Nochebuena en el limbo* (OC VIII: 17-22) las muñecas representan a las mujeres o niños que mueren jóvenes, ahorrándose muchos dolores de los demás, representados simbólicamente con muñecas. Se enseña a un “muchacho que se arrodilla ante una muñeca vestida de raso, con cara de porcelana, que abre los ojos y dice papá y mamá...”, afirmando que es un chico afortunado porque se ha muerto antes que alguna mujer le haya destrozado el corazón. Asimismo, aparece “una niña que da biberón a un bebé articulado” y que ya “no tendrá que llorar su muerte, como lloraría la del hijo que representa ese bebé”.

Para terminar este apartado quiero subrayar que, al parecer, Pardo Bazán no afirma nunca que las muñecas con sus muebles, adornos, cosméticos, joyas, sus vestidos elegantes constituyen un ejemplo corruptor para las niñas, como lo hacen dos escritores del otro sexo, Zola (1976: 383-392), al hablar de la muñeca de su hija, Catherine, en un artículo de *La Cloche* (18-4-1870) y Edmondo de Amicis en su *Il re delle bambole* (1906: 193).

## CONCLUSIONES

Este recorrido ha puesto de relieve por un lado el interés de los cuentos de Pardo Bazán para una historia literaria de los artefactos que componen la constelación de lo animado/inanimado, más allá de la presencia del “cuerpo de las chicas muertas”, un simulacro del que no hemos hablado y en el cual hace hincapié Pilar Pedraza (1998), pionera de los estudios sobre el tema en España. Por otro, parece ineludible para avanzar

en la investigación deslindar la acepción de los diferentes términos que se incluyen en la constelación, aunque las alusiones se limitan a unos breves párrafos e, incluso, unas escasas palabras y no se utilizan siempre con el mismo significado.

Para Pardo Bazán la modernidad conlleva la disolución de los vínculos familiares y de las jerarquías sociales además del riesgo de una conversión de los humanos en máquinas. Además, en los ejemplos vimos de qué manera se subvierten los papeles tradicionales de los sexos y cómo se pone de relieve la fragilidad masculina. Los hombres, inseguros y dominados por el temor de caer en el ridículo, reaccionan de manera ‘automática’, es decir, socialmente inadecuada frente a los celos o a otros traumas. En cambio, el mismo adjetivo aplicado a una mujer, indica la energía y la fuerza desconocida que despliega para conseguir sus propósitos, más allá de las convenciones sociales.

Estos datos invitan a seguir profundizando en esta línea ampliando el corpus textual y la red de los términos y objetos a que se refieren. Para terminar, llama la atención en un género dirigido a un amplio público burgués la existencia de alusiones eruditas y connotadas en un sentido erótico, como en *Un parecido* y en *La redada*, una manera de guiñar el ojo al público los entendidos y quizás de evitar la censura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLO VERANO, Ana; Raquel de la VARGA LLAMAZARES (2020): “Prólogo” en Pardo Bazán, *Cuentos fantásticos*, León, Eolas, pp. 7-26.
- BETTINI, Maurizio (2015): *Muñeca*, Madrid: Casimiro.
- BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, SONIA; MARTA PEIRANO (2009): *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta.

- CHEVALIER, Maxime, “La trayectoria del cuento folklórico en las letras españolas de la Edad Media al siglo XIX”, en *Cuadernos para la Investigación de la literatura hispánica*, 6, 1984, pp. 195-208.
- DE AMICIS, Edmondo (1906): *Ricordi di infanzia e di scuola seguiti da Bambole e Marionette*, Milano, Treves.
- ETXEBARRÍA, Lucía; Sonia NÚÑEZ PUENTE (2003): *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Booket.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth (2012): *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*, Tesis de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, tutor: Enriqueta González Martínez.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras ...*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- FLOR, Fernando de la (2010): “Cristo, divino autómatas” en Fernando Broncano - David Hernández de la Fuente (eds.) *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*, Madrid: Lengua de trapo, pp. 69-135.
- FROHOCK, Richard (2020): “The Early Literary Evolution of the Notorious Pirate Henry Avery”, *Humanities*, 9.
- JOHNSON, Steven (2020): *Un pirata contra el capital*, Madrid: Turner.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del discurso fantástico finisecular: (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- LATORRE CERESUELA, Yolanda (1997): “La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, en Jaume Pont Ibáñez, (ed.): *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida: Milenio, pp. 381-96.
- LATORRE CERESUELA, Yolanda (2002): *Musas trágicas. Pardo Bazán y las artes*, Lleida: Pagès.
- LÓPEZ QUINTÁNS, Javier (2013), “Recuperación de textos olvidados de Emilia Pardo Bazán: *Balada y Muerte de Cruz*”, *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 24, pp. 1-18.
- LOSANO, Mario (1990). *Storie di automi: dalla Grecia classica alla Belle Epoque*, Torino: Einaudi.
- LOTMAN, Yuri (2015), “Las muñecas en el sistema de la cultura”, en Maurizio Bettini, *Muñeca*, Madrid: Casimiro, pp. 45-53.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José (2003): “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69, pp. 207-46.
- NIDER, Valentina (2022): “Pardo Bazán y los simulacros: las muñecas en *Doña Milagros* y en *La Pepona*”, en *Rivista di Filologie e letterature ispaniche*, 2022, pp. 145-160.
- OC: PARDO BAZÁN, Emilia (1999-2003), *Obras Completas*, eds. Darío Villanueva; José Manuel González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, vols. 8-12.



- ORTEGA Y GASSET, José (1987): “La deshumanización del arte” (1925), en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, pp. 11-54.
- PARDO BAZÁN, Emilia, (1888): *Mi romería*, Madrid: M. Tello.
- PARDO BAZÁN, Emilia, (1989): *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona: Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990): *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Nuñez, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 4 vols.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1995a): *La Quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1995b): *La Tribuna*, ed. Benito Varela Jácome, Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1997): *Los Pazos de Ulloa*, ed. María de los Ángeles Ayala, Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia, (2000), *La Prueba*, en *Obras completas. III. Novelas*, ed. D. Villanueva-J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio Fernández de Castro, III, pp. 197-401.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2001): *Insolación*, ed. Ermitas Penas Varela, Madrid: Cátedra.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2020): *Cuentos fantásticos*, ed. Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares, León, Eolas, 2020.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2021): *Un viaje de Novios*, ed. Marisa Sotelo Vázquez, Madrid: Alianza, 2021.
- PAZ GAGO, José Manuel (2006): *La máquina maravillosa: tecnología y arte en el "Quijote"*, Madrid: SIAL.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar*, Madrid: Valdemar.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles (2019). *Emilia Pardo Bazán. Obras ilustradas*, en Raquel Gutiérrez Sebastián; José María Ferri Coll; Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria-Santiago de Compostela, Servicio editorial, pp. 121-148.
- RODRÍGUEZ GARABATOS, Blanca P. (2021): *Emilia Pardo Bazán y la moda*, A Coruña: Hércules Ediciones.
- ROMERO LÓPEZ, Alicia (2019): *Lo fantástico hoffmaniano en ocho cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Berlín: Peter Lang.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2020), “Homenaje de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós y a don Juan Valera”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZOLA, Émile (1969), “De la moralité dans la littérature”, *Œuvres complètes*, Paris: Cercle du Livre précieux, t. XII.
- ZOLA, Émile (1976), *Contes et nouvelles*, ed. Roger Ripoll, Paris: Gallimard.



