



ESCRITURAS DE LA MUERTE EN LA NOVELA  
DE EMILIA PARDO BAZÁN (1879–1899)

*María Aboal López*

Universidad Internacional de La Rioja

**RESUMEN** La obra novelística de Emilia Pardo Bazán nos permite un acercamiento a la relación de la sociedad decimonónica con la muerte y a algunos cambios paulatinos que esta experimentó dentro de su representación literaria a lo largo del siglo XIX, cuando se produjo la evolución desde la estética romántica hacia el concepto de “muerte vedada” que se afianzará en el siglo XX.

Durante la segunda mitad del Ochocientos, la representación de la muerte experimenta una modificación que la distancia de la mirada trágica, pero a su vez complaciente, del romanticismo, transformándose a través de la visión clínica de las estéticas realista y naturalista e iniciando la “crisis de la muerte” definida por Edgar Morin (297) que derivó en el concepto de “muerte vedada” (Ariès, *El hombre*) que abarcará en el siglo XX el nuevo sentimiento de intolerancia ante ella. La medicalización de la muerte comenzada en el siglo XIX conllevará muchos cambios, entre otros el de relegar al moribundo al hospital (el nuevo lugar de la muerte solitaria) y categorizarlo como enfermo.<sup>1</sup> Estas transformaciones también se reflejaron en las representaciones artísticas, dejando a un lado la naturalidad con la que hasta ese momento se había tratado la muerte, pasando por la fascinación en su representación en el romanticismo

1. “Hasta la edad del progreso científico, los hombres han admitido una continuación después de la muerte” (Ariès, *El hombre* 87).

y en el naturalismo (desde su mirada científica) para concluir en su disolución, en el siglo XX, cuando alcanza la categoría de concepto tabú y pasa a habitar el silencio. Autores fundamentales que reflejaron este cambio en la relación de la sociedad decimonónica con la muerte fueron Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, León Tolstoi o Émile Zola, y en la literatura española lo hicieron especialmente Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán.<sup>2</sup> Ambos retrataron con maestría y fascinación las sensaciones que mujeres y hombres vislumbraban sobre sus existencias, la enfermedad y la muerte, desde una sociedad claramente influenciada por los avances de la medicina. En esta ocasión vamos a detenernos en la escritura pardobazaniana y en su plasmación del tema, desde la representación del cuerpo enfermo a la del cadáver, así como en su especial interés por el acto suicida y los cementerios.

Para ello, se estudian aquí todas sus novelas a excepción de las tres últimas, pertenecientes al siglo XX e inmersas ya en una evolución estética hacia el modernismo (me refiero a *La Quimera*, *Dulce dueño* y *La sirena negra*):<sup>3</sup> *Pascual López* (1879); *Un viaje de novios* (1881); *El Cisne de Vilamorta* (1885); *La Tribuna* (1883), *Los pazos de Ulloa* (1886), *La Madre Naturaleza* (1887), *La piedra angular* (1891), *Insolación* (1889), *Morriña* (1889), *Una cristiana* (1890), *La prueba* (1890), *Doña Milagros* (1894), *Memorias de un solterón* (1896), *El tesoro de Gastón* (1897), *El saludo de las brujas* (1898), y *El niño de Guzmán* (1899).<sup>4</sup>

### *Retratando a la muerte*

La fascinación de Emilia Pardo Bazán por la ciencia y la medicina es sobradamente conocida tanto por sus artículos en la prensa como por sus novelas; ya en la primera, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*

2. Ya he abordado esta cuestión con anterioridad (*La muerte*) en la obra de Galdós y aquí quiero complementarla con la de Pardo Bazán.

3. Sobre esa renovación estética en su representación de la muerte en el siglo XX he realizado otro trabajo ("Experimentación").

4. Si bien en estas páginas solo se recogen los elementos más destacables sobre la muerte en las novelas, este tema es igualmente visible en el resto de su producción, tanto novela corta como cuentos, en algunos de los cuales se distancia más del microscopio naturalista para experimentar con una representación de la muerte más propia del romanticismo y enlazada incluso con el relato gótico: "La resucitada" (1908); "El conjuro" (1909); "La Compañía" (1901) o "La emparejada" (1907). Por razones cronológicas (escritos en el siglo XX) no se estudian aquí.

(1879), aparecen elementos y personajes que así lo demuestran.<sup>5</sup> Sin embargo, la representación de la muerte de manera más evidente llega en su segunda novela, *Un viaje de novios*, en la cual la autora experimenta más claramente con este tema. Lucía, la protagonista, atiende con sumo cuidado a una joven tuberculosa durante su enfermedad y, finalmente, es la única testigo de su fallecimiento. La muerte de Pilar Gonzalvo todavía presenta algunos rasgos de la mirada romántica y nos puede recordar por su “delicadeza”, solo en ciertos momentos, a las primeras representaciones galdosianas de las defunciones de las protagonistas de *Gloria* o de *La familia de León Roch* (María Egipcíaca): “A pocos días de haberse confesado, Pilar expiró. Fue una muerte casi dulce y del todo imprevista, en cuanto careció de agonía. Una flema mayor que las demás cortó su respiración algunos segundos, y apagóse la débil luz de la vida en la exhausta lámpara” (*Un viaje* 253).

Pero la mirada científica y escrutinadora que persiguieron los naturalistas ya es acentuada por nuestra escritora en los momentos previos a la muerte de Pilar, cuando la enfermedad domina completamente al personaje y sus síntomas son del todo visibles. La complejidad de la escritora gallega se muestra aquí en el juego con diversas estéticas, de las que era gran conocedora y dominaba a su antojo. Precisamente, en el prefacio a esta novela (considerado su primera experimentación con el naturalismo) ya nos explica que si tiene que escoger lados opuestos entre las estéticas no se queda con ninguno.<sup>6</sup>

A Pilar se le deshacía el pulmón que le restaba, paulatinamente, como se deshace una tabla roída por la carcoma. No empeoraba, porque ya no podía estar peor, y su vivir, más que vida, era agonía lenta, no muy penosa, amargándola solamente una crisis de tos que traían a la garganta las flemas del pulmón deshecho, amenazando ahogar a la enferma . . . Se había

5. A pesar de lo fascinante de su escritura, Pardo Bazán fue incomprendida por muchos de sus contemporáneos incomodados por una mujer intelectual que abría caminos como el de la estética naturalista, tanto en el prólogo a *Un viaje de novios* como en *La cuestión palpitante* (1883). Precisamente, Clarín escribe entonces cómo para conocer a Zola había tenido que leer a doña Emilia (184).

6. Cabe recordar aquí esa explicación: “el paso de la exaltación subjetiva a la impersonalidad y la objetividad, del sentido lírico al científico, del romanticismo al realismo y al naturalismo” (*La literatura*). Incluso en ese mismo ensayo define al realismo como “romanticismo de la observación”: “Rompiendo con el lirismo, la novela, desde el período realista, es el género invasor y dominante, y en él y por él se hace épica la literatura, y a los tipos excepcionales sucede la humanidad socializada, sometida a lo que le rodea, gota de agua llevada por las corrientes profundas” (15).

determinado la afonía parcial y apenas lograba hablar, y sólo en voz muy queda y sorda, como la que pudiese emitir un tambor rehenchido de algodón en rama. Apoderábanse de ella somnolencias tenaces, largas; modorras profundas, en que todo su organismo, sumido en atonía vaga, remedaba y presentía el descanso final de la tumba.

Cerrados los ojos, inmóvil el cuerpo, juntos los pies ya como en el ataúd, quedábase horas y horas sobre la cama, sin dar otra señal de vida que la leve y sibilante respiración. (243-44)

Si primeramente Pardo Bazán muestra las atrocidades que la enfermedad provoca en el cuerpo humano, después retrata este hecho en su última consecuencia: el cadáver, sustituyendo ya del todo la descripción romántica por la naturalista.

Un rayo de luz más vivo y directo se coló en la cámara, y fue a posarse en la difunta. Estaba Pilar consumida y hecha un mirlo de flaca; ni majestad ni hermosura añadía la muerte a aquel residuo de organismo devorado por la extenuación y la fiebre. La toca blanca hacía resaltar la verdosa palidez de su rostro chupado. Parecía haber encogido y menguado en estatura. Su expresión era vaga, entre sonrisa y mueca. (255)

Esta última pintura pardobazániana bien puede recordarnos a sus descripciones sobre la lepra recogidas en *San Francisco de Asís* (1882)<sup>7</sup> y al ya mítico final de la Naná zolesca, fallecida por la viruela que le contagia su hijo Louiset. Precisamente, en nuestra autora también aparece algún caso de muerte infantil en *Doña Milagros*, ya en el comienzo de la obra, “Prólogo en el cielo”, cuando el protagonista y narrador dialoga con un angelito que resulta ser su difunto hijo (578). Poco después, en el primer capítulo, don Benicio relata cómo su primogénito de cuatro años falleció al caer al vacío durante un descuido de la criada (585). También es constante la rememoración del protagonista sobre este fatídico accidente en la siguiente novela, *Memorias de un solterón*: “¡Mire usted que ver estrellado en la calle a mi mayorcito, a una criatura que era un pasmo de talento! ¡Ahora sería, lo menos, ministro! ¡Aquel

7. Al ser biografía novelada no se ha incluido aquí, si bien en esta obra es donde más experimentó la autora con la estética naturalista: “Ya era la lepra negra, que abigarra el cutis, salpicándolo de manchas y tubérculos leonados o del matiz de las heces del vino; que hace manar del rostro un humor repugnantemente oleoso, que hincha y desfigura todas las facciones”.

muertecito lo veo yo siempre apenas cierro los ojos . . . aquel muertecito llama por mí . . . !” (126).

### *Suicidios pardobazanianos*

Dentro del gran cambio que experimentó su representación en el Ochocientos (Ariès, *Historia*) no podemos olvidar la muerte voluntaria en la escritura realista y naturalista, lo que coincide con el paso de la exaltación romántica del acto suicida a las justificaciones científicas de la segunda mitad del XIX que asociaban estas conductas a desequilibrios mentales. Precisamente, Michel Foucault subraya cómo en el Ochocientos se produce todo un cambio en este tipo de muerte:

Esa obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan regular, tan constante en sus manifestaciones, por lo mismo tan poco explicable por particularidades o accidentes individuales, fue una de las primeras perplejidades de una sociedad en la cual el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida. (*Historia* 147)

De manera similar, en la siguiente alusión al suicidio que encontramos en *Doña Milagros* se muestra la tan difícil convivencia entre este y la religión que a continuación contemplaremos en *El Cisne de Vilamorta*. En la primera, esta cuestión se divide desde la mirada de Argos Neira, a través de cuyas palabras la autora introduce otra forma de muerte voluntaria que parece durar lo que dura casi una vida (de manera similar a lo que le pasa a la Gervais de Zola en *L'Assommoir*):

—Y di, papá. Los que se matan a sí mismos, ¿van al cielo también?

—¿Por qué lo preguntas?

—Porque . . . —la niña bajó la voz y acercó su silla—. Porque mamaíta, en mi opinión, se ha suicidado. [ . . . ] No lo dudes papá. No es materialidad de que mamá se pegase un tiro. Pero se suicidó, ¡verás cómo!, enfadándose, rabiando, desobedeciendo al señor Moragas. Ahí tienes tú cómo se suicidó. (643-44)

La hija de don Benicio habla de Ilduara, que antes de fallecer víctima de una congestión cerebral—tras una acalorada discusión con su vecina doña Milagros—, se mostraba siempre enferma, nerviosa e irascible. De esta manera,

su muerte incluso se sugiere como provocada por ella misma, desde el cúmulo de achaques y alteraciones que Ilduara parecía buscar siempre en su exaltado organismo. La hija más afectada por la pérdida de su madre es Argos, quien desde su muerte se transforma en una especie de mística que acude obsesivamente al cementerio para visitar la tumba de su progenitora. Justo hacia el final de esta novela encontramos una muerte voluntaria muy distinta, porque se produce hermanada a un homicidio: Vicente intenta asesinar a doña Milagros y después se suicida. El protagonista escucha los disparos y describe así la escena: “La furibunda mano del suicida había agotado la carga del revólver; sin duda le temblaba el pulso, pues algunas cápsulas agujerearon la pared, mientras dos penetraban por debajo de la barba y se alojaban en el cerebro. Refiriéronme esto después: yo tuve la suerte de no ver aquel espectáculo” (765).

Precisamente, Pardo Bazán cierra otra de sus novelas, *El Cisne de Vilamorta*, con el impactante suicidio de Leocadia, la maestra del pueblo que, abandonada por su amante y completamente arruinada, decide poner fin a su existencia. Para conseguirlo, acude a la feria y compra arsénico, como Emma Bovary, y ácido arsenioso (una suerte de mata-ratones).<sup>8</sup> Si bien ya en las descripciones anteriores de los ataques de histeria de este personaje doña Emilia había demostrado su impasibilidad narrativa al más puro estilo flaubertiano, durante el acto suicida incide aún más en esa cruda objetividad al retratar de manera minuciosa la lenta agonía del envenenamiento, observada por la vieja criada con verdadero pánico: “Se coló en el cuarto y la vio sobre la cama, con un color que ponía miedo; violentas náuseas levantaban su pecho acongojado, y tras de las náuseas y las arcadas y los convulsivos esfuerzos para vomitar, un frío sudor inundaba la frente de la enferma y se quedaba sin movimiento ni voz” (824).

La aterrORIZADA Flores sale en busca de don Fermín, quien dictamina el envenenamiento (recordemos que el vaso con restos de polvillo blanco permanece en la mesilla de Leocadia). Como no podía ser de otra forma, los remedios del denostado doctor Tropiezo no sirven para nada y,<sup>9</sup> finalmente, la profesora fallece entre espantosos dolores:

8. Sobre la influencia de *Madame Bovary* en este suicidio, véase Pattison (47), para quien *El Cisne de Vilamorta* es un estudio realista de los personajes románticos, misma fórmula que la que Flaubert utilizó. Para Etreros “es este un suicidio típicamente zoliano, producto de una fatal pasión amorosa y del fallo del psiquismo femenino” (32).

9. Esta y el resto de figuras médicas de la novela de Pardo Bazán las estudié en otro de mis trabajos (“La mirada”).

Acudió sin vacilar a los enérgicos vomitivos, al emético, al aceite . . . Sólo que el veneno, más listo que él, había pasado ya a la circulación, y corría por las venas de la maestra, helándolas . . . Cuando las náuseas y los vómitos cesaron, sobre la mortal palidez de Leocadia asomaron unas manchitas rojas, una erupción semejante a la escarlatina . . . Duró este síntoma hasta que vino la muerte a desatar aquel triste espíritu y emanciparlo de sus padecimientos, que fue al amanecer.

Poco antes de expirar, en un momento de calma, Leocadia hizo una señal a Flores, y le dijo al oído:

—Dame palabra . . . que no lo sabrá el chiquillo, ¿eh? . . . ¡Por el alma de tu madre no le digas . . . no le digas el modo de mi muerte! (825)

Como acabamos de comprobar, tal y como ocurre con la suicida galdosiana de *Tormento*, Leocadia parece avergonzarse de su muerte autoinfligida, lo que una vez más vuelve a remitirnos a la consideración social del suicidio como acto pecaminoso, creencia procedente de la cultura clásica y agravada por san Agustín y la tradición cristiana medieval (Zambrano Carballo 13–16).

El fracaso del Cisne de Vilamorta termina también así siendo el de la desdichada profesora, quien ha hipotecado su vida por el joven aspirante a poeta. Segundo, “el amado no amante” (Rubio Cremades 145), abandona España tras su doble fracaso: literario—el libro se publica sin pena ni gloria—y amoroso—la imposibilidad de mantener relación alguna con su adorada Nieves—. Así, la decepción absoluta del desengañado poeta, que huye cruzando el Atlántico, está estrechamente relacionada con la disolución del movimiento romántico, como ha sabido ver Nelly Clémessy: “Al elegir, en 1884 la descripción del tipo del poeta romántico, la escritora quiso dar la impresión de una realidad superada, de un ideal ridículo por su inadaptación al presente” (II: 224).

Esta crítica del romanticismo trasnochado nos conduce de nuevo a la precursora novela de Flaubert: el recuerdo que de Emma Bovary nos trae la muerte de Leocadia, además de deberse a las coincidencias estilísticas comentadas, se funda, en gran parte, como destaca Clémessy (225), en la exacerbación que hacen ambas heroínas del romanticismo. Precisamente, ese choque entre la ilusión romántica, el ansia de libertad y de escapar de una realidad que no les sirve, es el que las conduce al brutal final de sus existencias.

La parodia del romanticismo que caracteriza a estas dos novelas se desarrolla principalmente a través de los arrebatos de sus heroínas. Tal y como destaca Rafael Argullol al hablar del suicidio propio del romanticismo: “Todos

los caminos románticos conducen a la autodestrucción” (419). En efecto, Leocadia sí consigue concluir aquello que la Tormento galdosiana no consumó: el personaje pardobazaniano lleva la idea suicida hasta sus últimas consecuencias y la voz narradora no suaviza en ningún momento esa muerte lenta y cruel que se convierte, de este modo, en una imagen epílogo de su relación con Segundo, la cual solo le ha acarreado sufrimiento y dolor. Marisa Sotelo considera que ambos personajes, la maestra y el poeta, tienen un perfil romántico y folletinesco (440); hecho que para esta autora afianza su teoría sobre el balanceo estético entre romanticismo y realismo característico de la obra pardobazaniana tal y como observamos en su representación de la muerte.

A pesar, por tanto, de algunas coincidencias estilísticas y temáticas entre *Madame Bovary* y *El Cisne de Vilamorta*, son también muchos los contrastes entre estas novelas y sus protagonistas. En este caso, doña Emilia no le concede a Leocadia la absolución de sus pecados antes de morir, ya que el desenlace fulminante de la maestra solo permite la asistencia religiosa en su lecho de muerte cuando ya es demasiado tarde. Sin embargo, sí concede Flaubert esa oportunidad a Emma Bovary quien, aun en su terrible agonía, parece disfrutar durante ese instante de algo de calma: “Sin embargo, ya no estaba tan pálida, y su cara tenía una expresión de serenidad, como si el sacramento la hubiese curado” (406). El que la suicida pardobazaniana no sea consciente de haber recibido la absolución de sus pecados bien podría ser una forma de la autora de castigar, aún más, a su ya maltratado personaje. Para alguien católico como doña Emilia podría estar más justificada esta solución narrativa, y así, el suicidio vuelve a mostrarse incompatible con la religión y, por tanto, con los santos sacramentos. El reflejo de esta oposición, que semeja universal, también lo encontramos en el suicidio del joven Werther: “Por la noche, hacia las once, le dieron sepultura en el lugar que él había elegido. El anciano siguió al cadáver, y sus hijos; Albert no pudo. Se temía por la vida de Lotte. Lo llevaron artesanos. No le acompañó sacerdote alguno” (Goethe 181). De hecho, Alfredo Di Nola considera: “Fundamentalmente, en la doctrina eclesiástica más acendrada, la mala muerte es la que corresponde a la muerte en pecado mortal, sin que hayan mediado el arrepentimiento ni la absolución” (133). Probablemente, la diferencia fundamental entre los personajes de Emma y Leocadia sea la novedad que supuso el acto suicida de la primera, el cual, tal y como señala Zambrano, “es quizás el primer suicidio de una mujer por cuestiones que nada tienen que ver con el amor sino con una cuestión tan mo-



derna como el aburrimiento, el desencanto y hasta la náusea por la vida” (177).

Tampoco conviene olvidar aquí otro célebre suicidio de la novela decimonónica, la muerte de Anna Karénina en la obra homónima de Tolstói: la conocida heroína rusa consigue llevar a cabo su tan ansiado castigo contra Vronski al lanzarse a las vías del tren y, al igual que Leocadia y Emma, es el sentimiento amoroso el que la conduce irremediamente hasta su desesperada situación (coincidiendo asimismo Anna con ellas en dejar tras de sí a un niño huérfano de madre).

Otra de las novelas de nuestra escritora gallega, *La piedra angular*, concluye con la inmolación de uno de sus protagonistas, Juan Rojo, quien se arroja al abismo marino. El sentimiento de culpa parece ser aquí el principal desencadenante de la acción suicida, la cual, al cerrar la novela, alcanza dimensiones simbólicas muy profundas por tratarse de la muerte del verdugo, el representante de la justicia para toda una sociedad (recordemos que en la novela Rojo es el encargado de ejecutar a los acusados por el crimen de la Erbeda).<sup>10</sup>

Es evidente que, aunque Rojo no parece tampoco muy satisfecho con su condición laboral—durante la jugada de brisca, el narrador señala el alcoholismo de este personaje como búsqueda del olvido (440)—, es el doctor Moragas quien le empuja a su desesperada situación final (Henn 360). De hecho, el psiquiatra, auténtico representante en la obra de las ideas de la novelista contra la pena de muerte, es quien convence al verdugo para no ejecutar a los condenados; a cambio, el doctor le ofrece a Rojo hacerse cargo de su hijo Telmo.<sup>11</sup> No obstante, tampoco podemos concluir que Moragas sea el único culpable del suicidio del verdugo, ya que en la novela se vislumbra cómo la debilidad y la cobardía de este le han llevado siempre a vivir según las decisiones de los demás (Henn). Para Clémessy, el carácter del protagonista está

10. Hemingway (91) sostiene que la verdadera crítica de esta novela es la hipocresía del castigo social que supone la pena de muerte, a la vez que afirma, basándose en una carta de la escritora a Giner de los Ríos, que la verdadera preocupación de la autora era la figura del verdugo, no la pena de muerte en sí (93).

11. A lo largo de la novela, son varios los momentos en que el doctor se refiere a las teorías criminales en boga (divulgadas entonces por César Lombroso y Rafael Garofalo) y su condena de la pena capital: “Para mí el crimen es . . . una dolencia, y el criminal, un enfermo. Y esa dolencia puede combatirse, y muchas veces curarse. Castigarse . . . ¿por qué? ¿Castiga usted al que tiene un cáncer, al que sufre de una úlcera?” (491).

claramente marcado por el naturalismo y el positivismo que le imprime doña Emilia, que aquí parece distanciarse un paso más del romanticismo (I: 366).

La muerte del verdugo simboliza al mismo tiempo la vida de los condenados y la de su hijo Telmo, que mejorará sustancialmente gracias a la promesa de Moragas. El acto suicida de Rojo le sirve a la escritora para revelar de manera alegórica la condena con la que, según escribió tras contemplar la ejecución de Higinia Balaguer, la sociedad castiga moralmente al ejecutor y no así al ejecutado, al que perdona cuando sube al patíbulo.<sup>12</sup> El final de este personaje coincide, como tantos otros ya citados, con el de la propia novela. Es entonces cuando los movimientos de Rojo nos demuestran que se ha invertido el papel de su vida ficticia: ahora es víctima quien anteriormente era verdugo y, por esta razón, al igual que hacía él con los condenados, Juan cubre sus ojos y sus oídos para no ver ni escuchar nada durante su propia ejecución, cuando también lanza los instrumentos de muerte al mar. La gran relevancia de este desenlace reside en que en él contemplamos el remordimiento del verdugo por su misión aniquiladora dentro de la sociedad (donde todavía en el cuerpo del condenado al patíbulo público se ejecuta la sentencia y el castigo [Foucault, *Vigilar* 11–37]), lo que guarda una estrecha relación con la oposición pardobazániana a la pena de muerte (Clémessy I: 366). Aunque, por supuesto, y como ya hemos señalado, el sacrificio personal de Rojo también está desencadenado por el chantaje al que lo somete Moragas, quien le ofrece encargarse de la tutela de su hijo, a cambio de que el verdugo no ejecute a los presos. El último acto de Rojo parece, así, redimirlo:

Juan Rojo se sintió a la vez espantado y ensordecido. El oleaje, con su misteriosa blancura cerca y su inmensidad incolora allá lejos, le aplanó el alma, y como el marino arroja lastre por encima de la borda, lanzó a las rompien-tes las cajas que oprimía bajo el brazo. [. . .] Y así, ciego y sordo, anduvo con los brazos extendidos hacia delante, hasta que de pronto se sintió envuelto, cogido, arrastrado, y el agua, al inundar sus pulmones, sofocó el grito supremo. (568–69)

12. Véase el artículo “Impresiones y sentimientos. Del día diecinueve”, *El Imparcial*, 20 de julio de 1890, citado por Henn (364). Resulta paradójico que la autora, testigo de aquella ejecución, evite escribir ese final en *La piedra angular*, algo quizá relacionado con su “participación” en los hechos narrados: le provocaría rechazo reproducirlos. Recordemos que no ocurría lo mismo en sus descripciones sobre la lepra y otras enfermedades donde Pardo Bazán mostraba su retórica más agresiva.

Aunque, como hemos visto, la muerte voluntaria sí aparece de manera explícita en *La piedra angular* y en *El Cisne de Vilamorta*, no ocurre lo mismo con *Morriña*, que concluye con tan solo una sutil alusión al pensamiento suicida de su protagonista, cuando Esclavitud, contemplando desde el andén cómo parte el hombre del que está enamorada, piensa de esta manera en su posible final: “Cuando ya no fue posible columbrar ni un copo del penachillo de humo negro, la muchacha, estremeciéndose como si tuviese frío, retrocedió lentamente hacia la ciudad, bien resuelta a que el sol, que se ponía en aquel instante, no volviese a levantarse para ella nunca, nunca” (243).

Tal y como ocurría con el personaje de Leocadia, Esclavitud se nos presenta también como víctima del determinismo, y en su caso, y como señala Ermitas Penas (41), de un doble determinismo: el de la inclinación a la morriña de la raza gallega y el genético de la pasión desenfrenada de sus padres. Si bien, ya desde el comienzo, el narrador describe la morriña que padece la joven como una “extraña enfermedad nostálgica” (*Morriña* 134), la definición que hace Sigmund Freud de la melancolía encaja a la perfección con los síntomas que padece la figura pardobazaniana:

La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación de interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. (2091)

La cual, como observamos en el siguiente fragmento de la novela, coincide con lo que la voz narradora comenta sobre la muchacha:

Ella es pesimista y negativa sobre sí misma, piensa que vino al mundo en contra de la voluntad de Dios y que este le quitará hasta aquello de lo que ella se encariñe. (176-77)

La tendencia autodestructiva de los personajes de Esclavitud y Leocadia es una muestra más de su condición de víctimas y, en el caso de la primera, además de ser perjudicada por el estudiante y por ciertas ideas y costumbres de la época de la Restauración (Penas 53), también es víctima del ya señalado determinismo naturalista al que la expone la autora desde el comienzo de la

narración. Así, el papel de mártir de la protagonista de *Morriña* está rodeado en todo momento de indicios acerca de su fatídico final, como podemos observar en las siguientes descripciones sobre el estado demacrado de la joven: “Realmente, fuese debido a sus antecedentes históricos o a la extraña enfermedad nostálgica que padecía desde su llegada a Madrid, la chica aparecía desmejorada y en un estado de caimiento [. . .]. Su demacración era evidente (134)”<sup>13</sup>.

### *Cementerios y rituales fúnebres*

El siglo XIX rescata el cementerio como espacio novelístico (Ariès, *El hombre* 412) cobrando una relevancia fundamental en la literatura. Más allá de la época, la importancia del cementerio en la tradición de Galicia no podía pasar inadvertida para una de sus más ilustres escritoras y, así, en las páginas de las novelas de doña Emilia asistimos a diversas ceremonias y escenas en los cementerios, como sucede con los rituales fúnebres tras la muerte de Pilar Gonzalvo:

El Padre Arrigoitia y el médico Duhamel, de acuerdo con Miranda, y facultados telegráficamente por la desconsolada familia Gonzalvo, proporcionaron a la muerta cuanto necesitaba ya; mortaja y ataúd. Pilar, vestida de hábito del Carmen, fue extendida en la caja sobre su mismo lecho; encendieron luces, y dejáronla a la española, en la cámara mortuoria, no acatando la costumbre francesa de convertir en capilla ardiente en portal, exponiendo allí el cadáver para que todo el que pase lo rocíe con una rama de boj que flota en una caldereta de agua bendita. Depósito, exequias y entierro, debían verificarse al día siguiente. (*Un viaje* 254)

También en esta obra Pardo Bazán retrata el funeral de una niña desconocida que nos hace percatarnos de que, curiosamente, la contemplación del ritual funerario no produce en los personajes de la autora gallega el mismo efecto que en los galdosianos, ya que aquí no se reflexiona explícitamente sobre la memoria o sobre el olvido, ni interesan tanto los sentimientos de quienes rodean al cadáver, sino que la muerte parece hechizar al testigo que la contempla atrayéndolo irremediabilmente. El primero de estos ejemplos lo

13. Recordemos que en la primera aparición de *Esclavitud* en la novela la joven está vestida de luto.

encontramos en esta novela, cuando Lucía sigue el entierro de una niña y termina reflexionando sobre las teorías de Artegui acerca de la inalcanzable felicidad y de la liberación que, por tanto, supone la muerte, la única capaz de acabar con todo el sufrimiento.<sup>14</sup>

Yendo una tarde camino de la iglesia, vio pasar un entierro y lo siguió. Era de una doncella, Hija de María. Rompía la marcha el bedel, oficialmente grave, vestido de negro, al cuello una cadena de plata; seguían cuatro niñas, con trajes blancos, tiritando de frío, morados los pómulos, pero muy huecas del importante papel de llevar las cintas. Luego los curas, graves y compuestos en su ademán, alzando de tiempo en tiempo sus voces anchas, que se dilataban en la clara atmósfera. Dentro del carro, empenachado de blanco y negro, la caja, cubierta con niveo paño, que constelaban flores de azahar, rosas blancas, pilas de lila a granel, oscilantes a cada vaivén de la carroza. Las Hijas de María, compañeras de la difunta, iban casi risueñas, remangando sus faldellines de muselina, por no ensuciarlos en el piso lodoso. El comisario civil, de uniforme, encabezaba el duelo; detrás se extendía una reata de mujeres enlutadas, rodeando a la familia, que mostraba el semblante encendido y abotargados los ojos de llorar. Doblaba tristemente la campana de la iglesia, cuando bajaron la caja y la colocaron sobre el catafalco. Lucía penetró en la nave y se arrodilló piadosamente entre los que lloraban a una muerta para ella desconocida. Oyó con delectación melancólica las preces mortuorias, los rezos entonados en plena y pastosa voz por los sacerdotes. [ . . . ] Y entonces, como en el parque, volvía a su mente la idea secreta, el deseo de la muerte, y pensaba entre sí que era más dichosa la difunta, acostada en su ataúd cubierto de flores, tranquila, sin ver ni oír las miserias de este pícaro mundo—que rueda, y rueda, y con tanto rodar no trae nunca un día bueno ni una hora de dicha—, que ella viva, y obligada a sentir, pensar y obrar. (228–29)

En lugar de sentir miedo a la muerte, o pena por la difunta niña, Lucía va más allá y se cuestiona qué hay después de la vida: “¡Oh, y qué bueno debe ser estar muerta! [ . . . ] ¡Si uno supiese lo que le aguarda en el otro mundo! ¡Dónde andará ahora el alma de ese cuerpo que está ahí!” (229). Si bien, como podemos

---

14. Este lujoso entierro difiere mucho del que Pacheco y la marquesa de Andrade contemplan en *Insolación*.

comprobar en este y en los siguientes pasajes, las descripciones de doña Emilia son mucho más profundas en detalles costumbristas—la organización del funeral, el color de los vestidos, etc.—que las de Galdós o Clarín, esta exaltación del realismo formal no le impide ahondar también en los pensamientos de sus personajes, en sus miedos y creencias.

Como señalamos, Pardo Bazán prefiere las sepulturas como ámbito de reflexión de los personajes a las descripciones de los funerales. En *Doña Milagros*, el cementerio es el lugar al que Argos se dirige con asiduidad para visitar la tumba de su madre. Precisamente, el luto de las hijas de la difunta Ilduara, tan minuciosamente retratado por doña Emilia, nos sirve como reflejo de los rituales de duelo de la época porque, al igual que las piedras del cementerio son un recuerdo de los que se han ido, también el atuendo de los familiares actúa como una forma de lucha contra el olvido:<sup>15</sup> “Salían hechas unas tapadas de la época de Felipe IV, con vestidos de lana escurridos y sin adornos, y larguísimos mantos de beatilla con tupido velo de crespón, que, por delante, les llegaba casi hasta los pies, dejando entrever en confuso esbozo las facciones” (659).

Las escapadas al cementerio de la joven Argos preocupan mucho a su padre, quien la acompaña, junto a doña Milagros, cuando ella acude por vez primera a visitar la tumba de su madre.<sup>16</sup>

¡Qué tétrico es el camino del cementerio de Marineda! Lo limitan terrenos baldíos, pardos peñascales, y el mar inmenso que se estrella con zumbido lúgubre y perenne contra la brava costa. [. . .] Y cuando se cruza la verja, vense tres patios llenos de nichos, donde brotan hierbecillas amarillentas y pálidas; tres patios como de cárcel, sin un sauce, sin un ciprés, sin esa vegetación que poetiza la muerte . . .<sup>17</sup> La uniformidad desolada de las lápidas blancas y negras y el viento del mar que azota el rostro y seca las lágrimas[.] (675)

De la misma forma que observaremos a continuación, en *La Madre Naturaleza*, el lugar de reposo de los difuntos no solo ejerce cierta fascinación en

15. En el cuento “La resucitada” doña Emilia reflexiona nuevamente sobre la vida y la muerte y la no aceptación de situaciones intermedias. Precisamente, este relato y “Mi suicidio” son estudiados por Clúa Ginés como subversión del modelo fantástico.

16. Sobre la arquitectura de los cementerios gallegos del Ochocientos, véase Durán y otros (435–72).

17. Esa falta de vegetación que denuncia el narrador y protagonista, don Benicio, es la que también añoraba Ramón de Mesonero Romanos en su relato *El campo santo* (199).

los protagonistas de doña Emilia, sino que también consigue sacar a la luz sus temores más oscuros. Ejemplo de ello es el padre de Argos, narrador de la historia, quien durante esa visita al cementerio de Marineda no es capaz de avanzar más allá de la verja que separa a los muertos de los vivos por el temor que todavía le infunde su difunta esposa:

No me atreví a penetrar en el recinto. Parecíame como si no hubiese muerto Ilduara, y me la fuese a encontrar erguida, airada, maldiciéndonos a la comandanta y a mí. ¡Peregrina aprensión! Hasta creía oír sus palabras iracundas y despreciativas: «Muy bonito . . . Vienes a visitarme con la verdulera . . . Para escándalos, este . . . Quítate de mi vista, ipanarrá, mal marido!» Entró Argos, apresurada, derecha, sin volver atrás la vista, como las sonámbulas. (675–76)

Precisamente así, como una sonámbula, actuará Argos a partir de esta visita al sepulcro de su madre. Desde entonces, las escapadas al cementerio se convierten en su rutina: casi todas las tardes, la joven acude al camposanto.

También el cementerio cobra un papel protagónico hacia el final de *Los Pazos de Ulloa* tras la muerte de Nucha y,<sup>18</sup> precisamente, es esta descripción naturalista (Clémessy, I: 328) la encargada de adelantar el inicio, y otros elementos en común, de *La Madre Naturaleza*:<sup>19</sup>

Era un lugar sombrío, aunque le faltasen los lánguidos sauces y cipreses que tan bien acompañan con sus actitudes teatrales y majestuosas la solemnidad de los camposantos. [. . .] Parecía que era sustancia humana—pero de una humanidad ruda, primitiva, inferior, hundida hasta el cuello en la ignorancia y en la materia—la que nutría y hacía brotar con tan enérgica

18. Los Pazos que, de alguna manera y como veremos a continuación, ya simbolizaban la tumba en vida de Nucha, ahora recogen sus restos mortales. Curiosamente, la muerte de esta heroína pardobazaniana no aparece descrita en la novela, si bien fue augurada por la bruja mediante el ritual de los naipes (Gullón 16).

19. Para Clémessy la escena en la que los dos niños entran en el cementerio de Ulloa es una manera de mostrar “el porvenir simbolizando la naturaleza triunfante. Con el brillo de su belleza, ofrecen ya el espectáculo de una dulce unión. *La Madre Naturaleza* comienza con una escena idéntica” (I: 229). Mayoral considera esa última escena “una transición, un puente hacia la segunda parte” (55). Villanueva (35) reconoce también el paralelismo entre el final de *Los Pazos de Ulloa* y el inicio de la novela de Zola *La Fortune des Rougon* (1871), de la que Clémessy igualmente reconoce la influencia del antiguo cementerio de Plassans en el cementerio pardobazaniano (I: 328).

pujanza y savia tan copiosa aquella flora lúgubre por su misma lozanía. Y en efecto, en el terreno, repujado de pequeñas eminencias que contrastaban con la lisa planicie del atrio, advertía a veces el pie durezas de ataúdes mal cubiertos y blanduras y molicies que infundían grima y espanto, como si se pisaran miembros flácidos de cadáver. Un soplo helado, un olor peculiar de moho y podredumbre, un verdadero ambiente sepulcral se alzaba del suelo lleno de altibajos, rehenchido de difuntos amontonados unos encima de otros; y entre la verdura húmeda, surcada del surco brillante que dejan tras sí el caracol y la babosa, torcíanse las cruces de madera negra fileteadas de blanco, con rótulos curiosos, cuajados de faltas de ortografía y peregrinos disparates. (412-14)

Años después de la muerte de Nucha, Julián acude a visitar su solitaria sepultura. Nuevamente la entrada al cementerio provoca en el visitante toda una marea de recuerdos que le afectan profundamente pero que aparecen descritos junto al extravagante nicho:

No echó de ver siquiera la ridiculez del mausoleo, construido con piedras y cal, decorado con calaveras, huesos y otros emblemas fúnebres por la inexperta mano de algún embadurnador de aldea; no necesitó deletrear la inscripción, porque sabía de seguro que donde se había detenido la mariposa, allí descansaba Nucha, la señorita Marcelina, la santa, la víctima, la virgen-cita siempre cándida y celeste. Allí estaba, sola, abandonada, vendida, ultrajada, calumniada, con las muñecas heridas por mano brutal y el rostro marchito por la enfermedad, el terror y el dolor . . . Pensando en esto, la oración se interrumpió en labios de Julián, la corriente del existir retrocedió diez años, y en un transporte de los que en él eran poco frecuentes, pero súbitos e irresistibles, cayó de hinojos, abrió los brazos, besó ardientemente la pared del nicho, sollozando como niño o mujer, frotando las mejillas contra la fría superficie, clavando las uñas en la cal, hasta arrancarla..[.] (414-15)

En la siguiente novela, *La Madre Naturaleza*, el hermano de Nucha llega a los Pazos y su entrada al lugar que fue la casa de su difunta hermana evoca en Gabriel emociones similares a las que se producen en los personajes pardobazanianos durante sus intromisiones en el camposanto. En este fragmento doña Emilia ofrece toda una simbología de los Pazos como tumba de Nucha:



“Al entrar en los Pazos experimentó Gabriel la impresión melancólica que sentimos al acercarnos a la sepultura de una persona querida, y la emoción profunda que nos causa ver con los ojos sitios que desde hace mucho tiempo visita nuestra imaginación” (216).

Hacia el final de la obra, Gabriel decide buscar la tumba de su hermana en el cementerio de Ulloa, y asistimos entonces a la escena de la necrópolis durante la noche (335–38).<sup>20</sup> Cuando se acerca a tan fúnebre lugar en busca de la última huella de esta, Gabriel observa cómo el camposanto está rodeado de un muro alto, algo de lo que se extraña el personaje porque los cementerios gallegos de entonces solían ser más accesibles. Por un lado, esto podría guardar relación con el mundo agobiante de los Pazos y con esas fuerzas ejercidas alrededor de la protagonista que la sofocaban incesantemente y que terminaron por asfixiarla. Podemos afirmar por ello que, incluso muerta, Nucha, de alguna manera, sigue enclaustrada en los Pazos:<sup>21</sup>

Cosa de broma saltar la cerca del atrio; mas no así penetrar en el cementerio de Ulloa. Parecía como si se hubiese defendido su acceso con esmero especial, nada común en las aldeas, donde los camposantos suelen andar mal preservados de la contingencia, remotísima en verdad, de una profanación. El muro que lo rodeaba era alto, bien recebado, y en el caballete se incrustaban recios cascotes de botella; la verja de la cancilla, sobre la cual se gallardeaba la copa de un corpulento olivo, se componía de maderos fuertes, recién pintados, terminados en unos pinchos de hierro. Asegurábanla sólida cerradura y grueso cerrojo. (335)

También esta descripción refleja los cambios que se producen en la arquitectura de los cementerios gallegos del siglo XIX, que comienzan a cerrarse con altas tapias y a distanciarse de la población por motivos de higiene: entre esas nuevas características, destaca también el sistema de enterramiento en nichos para lograr un mayor orden (Durán et al. 435–53), algo que ya nos mos-

20. Existe en Galicia una arraigada tradición de acudir al camposanto por la noche: “La costumbre gallega—porque parece que hay que hablar de costumbre—de visitar los cementerios por la noche es patrimonio incluso de los escépticos” (Liste 150). Las numerosas creencias gallegas relacionadas con la muerte son recogidas en diversas ocasiones por doña Emilia, como en el cuento “La Compañía”.

21. Gabriel se sorprende al ver que Julián sale del cementerio tras haber estado rezando junto a la tumba de Nucha (*La Madre* 339). Comprobamos cómo el único personaje que le proporcionaba algún alivio dentro de su triste existencia es quien ahora la sigue acompañando en su muerte.

tró la autora en la necrópolis de *Doña Milagros*. Una vez más, la fría piedra de los sepulcros sirve para recordarle al personaje el significado de su sino:

A su izquierda distinguió claramente una especie de nicho abultado, con pretensiones de mausoleo, y sobre cuya blancura se perfilaban, a modo de columnas de mármol negro, los troncos de dos cipreses muy tiernos aún, recién plantados sin duda. La mirada se le quedó fija en el mezquino monumento. Era *allí*. Se agarró con ambas manos a la verja, quedándose abismado en la contemplación que producen los objetos en los cuales, como en cifra, vemos representados nuestro destino. (*La Madre* 336)

Si bien en una primera impresión el camposanto es ilustrado como un lugar de paz y recogimiento, con vegetación y cruces perfectamente ordenadas (335–36), repentinamente la necrópolis se transforma ante Gabriel, quien percibe cómo todos sus elementos parecen cobrar vida en un espacio más lúgubre que el observado inicialmente: el cementerio se convierte así en un lugar más *romántico*, ya más cercano al modernismo de fin de siglo.

Las flores de hortensia eran manos pálidas que hacían señas a Gabriel; las azucenas, flotantes pedazos de sudario; los cipreses, figuras humanas vestidas de negro, que inmóviles defendían el acceso del lugar donde reposaba Nucha. [. . .]

Estas treguas del entendimiento duran poco, y en el cerebro de Gabriel, que no poseía la frescura plástica de la ignorancia y de la juventud, la razón recobró al punto sus fueros. En un segundo, el apacible cementerio perdió su prestigio todo: lo vio lindo y alegre, como debía de ser a la luz solar. De su hermana, lo que estaba allí era el polvo, residuos orgánicos. ¡Materia! Y trató de figurarse cómo estaría aquella materia inerte, qué aspecto tendrían, entre las podridas tablas del ataúd y la húmeda frialdad del nicho, los huesecillos de aquellos brazos tan amantes, en que se había reclinado de niño. Se le oprimió el corazón: por instinto alzó la frente y miró al cielo. (337–38)

De alguna manera, el paisaje del cementerio de Ulloa representa las ruinas de la vida de todos los que habitan en los Pazos, a través de ese espacio que invade e influye a los personajes de estas dos novelas. La relevancia del cementerio a los comienzos de una obra y de la siguiente bien podría simbolizar el desmoronamiento de las vidas de los protagonistas y la fuerte negatividad pre-

sente en todo momento, reflejando así el conjunto de las dos novelas “como la historia de unas ruinas, las de una generación, las de unos seres humanos arrollados, vencidos por el paisaje, la naturaleza” (Baquero 118). Asimismo, los matices vistos en ambas descripciones fluctúan ahora desde la estética naturalista a la nueva mirada romántica del modernismo.

### *Reflexión final*

A través de la escritura de Emilia Pardo Bazán hemos comprobado cómo en la segunda mitad del siglo XIX la estética naturalista adapta el emergente discurso científico y el resultado, en cuanto a la enfermedad y la muerte, es una reproducción que pretende ser más fidedigna a través de la concienzuda observación del cuerpo humano, de sus procesos degenerativos, de su destrucción final y de sus rituales fúnebres. Poco a poco, en las últimas décadas del Ochocientos, la novela realista se va desprendiendo del elemento lúgubre y del maquillaje de complacencia y serenidad de la representación mortuoria romántica intentando una escritura del instante final más fidedigna, más cruda y claramente marcada por el determinismo. Precisamente es en el último tercio del Ochocientos cuando comienza un lento proceso de negación de la muerte que desemboca en “la muerte vedada” (Ariès *Historia* 83–98), proceso en el que se incluye también el de la evolución de la escritura de la muerte en Pardo Bazán, en ese viaje hacia un siglo XX que más adelante la contemplará como elemento incómodo e intentará silenciarla. En estas páginas espero haber dejado constancia de la relevancia que también juega la novela pardobazaniana dentro de esa modificación que tiene sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX y, cómo en su caso su afán por la experimentación estética mezclará y matizará los destellos románticos y el impulso naturalista hasta alcanzar el modernismo y el decadentismo, otra muestra más de su caleidoscópica mirada.

Así, hemos contemplado cómo los rasgos románticos presentes en sus comienzos novelísticos (*Un viaje de novios*) van poco a poco haciéndose más difusos en la descripción de la muerte dejando paso al retrato naturalista de un cadáver ya muy alejado de la plácida expiración romántica. También en los personajes suicidas (Leocadia o Rojo) se vislumbra una evolución al no contemplarse el suicidio como liberación idealizada, sino mera consecuencia de motivaciones terrenales y mundanas marcadas por el determinismo. Asimismo,

en los fragmentos dedicados a los cementerios el fascinante eclecticismo literario de Pardo Bazán oscila desde las corrientes de la primera y segunda mitad del Ochocientos a los movimientos de entresiglos.

Para comprender mejor esta evolución estética también podemos recordar los escritos de la propia escritora sobre el naturalismo, en los que nos aclara los orígenes románticos del movimiento y su condición de escuela híbrida “mezcla de positivismo y de idealización” (“La literatura” 27).<sup>22</sup> Precisamente, la complejidad de las experimentaciones estéticas narrativas de Pardo Bazán es mayor que la de Galdós y esto no es menor en la temática de la muerte, cuya evolución, como ya hemos comentado, alcanzará todo un amplio abanico desde el romanticismo hasta el decadentismo finisecular (*La Quimera*, *La sirena negra* o *Dulce dueño*),<sup>23</sup> pero sin abandonar por ello su impulso naturalista, lo que al mismo tiempo nos permite vislumbrar la progresiva transformación de la escritura decimonónica de la muerte.

### Obras citadas

- Aboal López, María. “Experimentación estética de la muerte en Pardo Bazán: *La Quimera* y *La sirena negra*.” *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, vol. 1, no. 32, 2017.
- . “La mirada clínica del naturalismo en las figuras médicas de Pardo Bazán y Clarín.” *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 23, no. 2, 2012, pp. 61–82.
- . *La muerte en Galdós*. U de Alicante, 2015.
- Alas, Leopoldo (Clarín). *Paliques*. Testimonios de prensa, vol. 4, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2003.
- Argullol, Rafael. *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Destino, 1990.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Quaderns Crema, 2000.
- . *El hombre ante la muerte*. Taurus, 1983.
- Baquero Goyanes, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. U de Murcia, 1986.
- Clémessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*. 2 vols., Fundación U Española, 1981.

22. En este sentido, Hauser define el naturalismo como continuación y disolución del romanticismo (37).

23. No reniega por ello la escritora de las anteriores estéticas y aquí será el realismo-naturalismo el que perviva en su novela a pesar de los nuevos movimientos. “Emilia Pardo Bazán fue, quizá, la única crítica importante en España durante la última década del siglo XIX que conocía los cambios en la sensibilidad estética de Europa” (Whitaker 20).

- Clúa Ginés, Isabel. "Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán." *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 26, 2000, pp. 125–35.
- Di Nola, Alfonso M. *La negra señora: antropología de la muerte y el luto*. Belacqua, 2006.
- Durán, Francisco J. et al. "Asilos de la muerte: higiene, sanidad y arquitectura en los cementerios gallegos del siglo XIX." *Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia*, de Antón A. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo, U de Santiago de Compostela, 2006, pp. 435–72.
- Etreros, Mercedes. "Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán: el ejemplo de *La piedra angular*." *Anales de Literatura Española*, 9, 1993, pp. 31–43.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Cátedra, 2007.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1: *La voluntad de saber*, Siglo XXI, 2009.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2009.
- Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía*. *Obras completas (1914–1917)*, Biblioteca Nueva, vol. 6, 1987, pp. 2091–100.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Las desventuras del joven Werther*. Cátedra, 2007.
- Gullón, Ricardo. "Un país de lobos." *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, coordinado por Marina Mayoral, Cátedra, 1989, pp. 11–16.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 3, Guadarrama, 1969.
- Hemingway, Maurice. *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*. Cambridge UP, 1983.
- Henn, David. "Issues and Individuals: Pardo Bazán's *La piedra angular*." *Forum for Modern Language Studies*, vol. 27, no. 4, 1991, pp. 358–69.
- Liste, Ana. *Galicia: brujería, superstición y mística*. Penthalon, 1987.
- Mayoral, Marina. Introducción. *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, Castalia, 1993, pp. 7–104.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Escenas y tipos matritenses*. Cátedra, 1993.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Kairós, 2007.
- Pardo Bazán, Emilia. *El Cisne de Vilamorta*. *Obras completas*, 1999, vol. 1, pp. 645–826.
- . *Una cristiana*. *Obras completas*, 1999, vol. 3, pp. 5–195.
- . *Doña Milagros*. *Obras completas*, 1999, vol. 3, pp. 575–776.
- . *Insolación*. Cátedra, 2001.
- . "La literatura francesa moderna: el naturalismo." *Obras completas*, vol. 41, Renacimiento, 1911.
- . *La Madre Naturaleza*. Cátedra, 2007.
- . *Memorias de un solterón*. Cátedra, 2004.
- . *Morriña*. Cátedra, 2007.
- . *El niño de Guzmán*. *Obras completas*, 1999, vol. 4, pp. 315–414.
- . *Obras completas*. 4 vols., Biblioteca Castro, 1999.
- . *Pascual López: autobiografía de un estudiante de medicina*. *Obras completas*, 1999, vol. 1, pp. 5–189.
- . *Los Pazos de Ulloa*. Castalia, 1993.
- . *La piedra angular*. *Obras completas*, 1999, vol. 3, pp. 407–569.
- . *La prueba*. *Obras completas*, 1999, vol. 3, pp. 201–401.
- . *El saludo de las brujas*. *Obras completas*, 1999, vol. 4, pp. 119–309.

- . *San Francisco de Asís (siglo XIII)*. 2 vols., Pueyo, 1941.
- . *El tesoro de Gastón. Obras completas*, 1999, vol. 4, pp. 5–114.
- . *La Tribuna*. Cátedra, 1999.
- . *Un viaje de novios*. Introducción y notas de Marisa Sotelo Vázquez, Alianza, 2003.
- Pattison, Walter T. *Emilia Pardo Bazán*. Twayne, 1971.
- Penas Varela, Ermitas. Introducción. *Morriña*, de Emilia Pardo Bazán, Cátedra, 2007.
- Rubio Cremades, Enrique. “Emilia Pardo Bazán ante la crítica de su tiempo.” *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 133–51.
- Sotelo Vázquez, Marisa. “Entre el Romanticismo y el Realismo.” *Del Romanticismo al Realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, U de Barcelona, 1998, pp. 429–42.
- Villanueva, Darío. “*Los Pazos*, novela en la encrucijada.” *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Cátedra, 1989, pp. 17–36.
- Whitaker, Daniel. *La quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*. Pliegos, 1988.
- Zambrano Carballo, Pablo et al. *Estudios sobre literatura y suicidio*. Alfar, 2006.