

# Relatos de animales, historias de mujeres: dos cuentos de Emilia Pardo Bazán

Assunta Claudia SCOTTO DI CARLO  
*Università degli Studi di Napoli Federico II*

## *Resumen*

Este artículo analiza *Piña* y *Linda* de Emilia Pardo Bazán, donde la representación animal refleja la condición femenina en la sociedad patriarcal del siglo XIX. Desde los estudios de género y la teoría de la animalidad, se examina cómo la violencia simbólica se disfraza de cuidado. El cuento breve se convierte así en espacio de disidencia, donde lo animal femenino encarna tanto sumisión como resistencia.

*Palabras clave:* Emilia Pardo Bazán, cuentos, animales, mujer, violencia, cuestión femenina.

## *Abstract*

This article explores *Piña* and *Linda* by Emilia Pardo Bazán, linking animal representation to women's condition in 19th-century patriarchal society. Through gender and animality theory, it examines how symbolic violence is disguised as care. The short story becomes a space for dissent, where female animality embodies both subjugation and resistance.

*Keywords:* Emilia Pardo Bazán, Short Stories, Animals, Woman, Violence, Feminism.

“Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los  
pájaros,  
Ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros”  
(Rosalía de Castro)

## INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX, el cuento se difundió por Europa con la constancia de una lluvia fina, infiltrándose en la vida cultural y social gracias, sobre todo, a la prensa periódica. Ya en 1892, Clarín advirtió cómo esta ‘moda’ ennoblecía, al menos en apariencia, unas páginas destinadas a lo trivial y, al mismo tiempo, ofrecía al lector una vía indirecta pero eficaz hacia debates sociales, políticos o culturales. Sin embargo, el lúcido crítico literario no dejaba de señalar el riesgo de confundir brevedad con superficialidad en una dinámica de lectura apresurada.

En sus estudios fundamentales dedicados al cuento, Baquero Goyanes ha mostrado la gran variedad de posibilidades que ofrecía este género en sus múltiples manifestaciones decimonónicas (1992), proponiendo incluso una suerte de clasificación (1949). Entre las diversas tipologías, el estudioso se centra también en los cuentos de niños y de animales: se trata de textos que conciben a estos personajes desde una nueva perspectiva, no únicamente simbólica o alegórica, sino como una vía renovada para observar la psicología humana y social (1949: 523-562). Los animales, al igual que los niños, están representados como criaturas frágiles y subordinadas, lo que permite acentuar la dimensión emotiva y sentimental de la narración, al tiempo que se pone de manifiesto la crueldad y la violencia ejercidas por los seres humanos contra los más indefensos. Son frecuentes, además, los cuentos en los que conviven como protagonistas tanto niños como animales, lo cual contribuye a intensificar el patetismo y la carga simbólica de la historia. Entre los ejemplos más célebres y logrados cabe recordar *¡Adiós, Cordera!*, publicado por Clarín en 1892, un cuento de tono lírico que permite al autor, a través de la triste historia de dos niños hermanos, Rosa y Pinín, y su vaca Cordera, reflexionar sobre una pluralidad de temas que van desde el conflicto entre el mundo natural y la ciudad, hasta la guerra que sacrifica a jóvenes inocentes como carne de cañón, pasando por el dolor y la ternura ligados a la pérdida y a la separación de los seres queridos<sup>1</sup>.

También en la vasta producción cuentística de Emilia Pardo Bazán (Paredes Núñez, 2003: 49-62) –sin duda una de las voces que con mayor fuerza y autoridad contribuyó a la afirmación de este género literario en España– se encuentran cuentos de niños y de animales. Cristina Patiño Eirín ha rescatado una breve narración publicada en 1893, titulada *El lorito real*, cuyo protagonista, como sugiere el título, es un pequeño loro (2006: 419-426). En su análisis, la investigadora destaca como especialmente significativa la presencia de un subtítulo, *Cuentos para niños*, que otorga al texto un interés particular. La autora, como ya había señalado algunos años antes en el prólogo a *La dama joven*, no solía dedicarse a la escritura de cuentos destinados a un público infantil. Por lo tanto, la publicación de *El lorito real* pone de manifiesto su voluntad de explorar una tipología textual en la que los modelos extranjeros –en especial, franceses y alemanes– ejercían una influencia considerable. Más aún, conviene destacar que tanto en este relato como en *El príncipe amado*, la autora declara de forma explícita su intención de componer una narración con animales dirigida específicamente al público infantil.

En la producción de Emilia Pardo Bazán pueden encontrarse otros relatos en los que los animales desempeñan un papel central<sup>2</sup>. En la colección *Cuentos nuevos*, publicada en 1894, se incluyen, por ejemplo, dos textos dedicados respectivamente a una mona,

---

<sup>1</sup> El cuento ha sido objeto de numerosos estudios críticos. Consúltense, entre otros, Turner (1987: 911-920); Moreira-Menor (2002: 87-99). Para la reconstrucción de una bibliografía más amplia, véase el valioso volumen de Valis (2002).

<sup>2</sup> Entre otros, cabe recordar *La Navidad del peludo* (1898), interesante por estar centrado en el maltrato animal. No obstante, queda excluido de este análisis, cuyo objetivo es analizar el vínculo entre los cuentos de animales y la cuestión femenina.

*Piña*, y a una perrita, *Linda*<sup>3</sup>. Si sobre el segundo –publicado el mismo año que *El lorito real*– ha llamado la atención Patiño Eirín, quien advierte que, a pesar del protagonismo animal, se trata “de un cuento bien distinto en tono, dicción y alcance crítico” (2006: 420), es decir, muy diferente de *El lorito real* y en absoluto dirigido al público infantil, el primero (*Piña*) ha sido objeto de análisis por parte de Kathleen Doyle (2008: 7-22) y, más recientemente, de Olivia Rodríguez González (2021: 253-271)<sup>4</sup>. Ambas, desde perspectivas críticas muy distintas, han tenido el mérito, entre otros, de cuestionar la idea de que se trate de un simple cuento para niños. La necesidad de insistir en la complejidad de estos textos responde, probablemente, a una percepción todavía extendida: la que asocia este tipo de historias con un público infantil o las vincula estrechamente al género de la fábula. Basta recordar que incluso en el prólogo a *Cuentos nuevos*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán reconocen en ellos “una cierta ingenuidad infantil” (2004: XIII). Sin embargo, esta lectura –como espero demostrar– resulta insuficiente para comprender cabalmente estos textos. Lejos de ser narraciones ingenuas o menores, encierran una densidad temática que exige una lectura atenta y contextualizada.

En efecto, la obra de Emilia Pardo Bazán está atravesada por una crítica constante a la condición de la mujer, a los discursos que naturalizan la desigualdad y a los valores morales que encubren la subordinación bajo formas de virtud. En este marco, el cuento breve se convierte en una herramienta particularmente eficaz: su forma condensada permite exhibir de forma precisa y sin dilaciones los mecanismos cotidianos de la violencia<sup>5</sup>. Como ha señalado Valentina Nider, “la multiforme flessibilità della narrativa breve” permitió a Pardo Bazán “svelare i diversi volti della violenza contro le donne” (2021: 35); el cuento se constituye así como el espacio idóneo para hacer visible una forma de disidencia que no necesita alzar la voz para resultar contundente.

#### UNA MONA DE CUBA Y UNA PERRITA DE AGUA

En una pequeña y fascinante pintura titulada *Dos monos*<sup>6</sup>, Brueghel representa a los animales en el interior de una estructura de piedra en forma de arco: no están encerrados en una jaula, pero están igualmente prisioneros, ya que sus patas están atadas con pequeñas cadenas. Al observar la escena, se aprecian restos de comida en el suelo – cáscaras de nueces que alguien les ha ofrecido– mientras uno de los monos, ligeramente

<sup>3</sup> *Piña* se publicó por primera vez en *La Ilustración Artística* (21-VII-1890); *Linda*, en *Nuevo Teatro Crítico* (XII-1893).

<sup>4</sup> Véanse también los trabajos de Ruiz-Ocaña (2004: 179-180) y Couto Cantero (2011: 79-80), que incluyen referencias al cuento *Piña*.

<sup>5</sup> Ante la imposibilidad de reconstruir una bibliografía completa –aunque sea parcial– sobre el tema, me limito a señalar algunos estudios que han sido fundamentales para este trabajo. En particular, cabe mencionar los aportes de Ojea Fernández (2000: 157-176), McKenna (2009), Patiño Eirín (2018: 9-52) y Nider (2021: 7-41), cuyas reflexiones resultan especialmente valiosas en torno a los cuentos y la violencia contra las mujeres; así como el trabajo de Burdiel (2021: 29-44), igualmente relevante para la perspectiva adoptada.

<sup>6</sup> 1562, Gemäldegalerie de Berlín.

más grande, mira al espectador con una expresión desafiante, como esperando nuevas golosinas; el otro, acurrucado de espaldas en una esquina, parece contemplar con melancolía el vasto paisaje natural que se extiende al fondo. Una fina neblina acentúa la inalcanzable lejanía del mar y de los barcos que se distinguen en el horizonte, los mismos que probablemente llevaron a los animales hasta allí y que, en la pintura, funcionan como símbolos ambiguos de libertad y de cautiverio. Curiosamente este cuadro, considerado por los estudiosos como un enigma artístico por la dificultad de determinar con certeza su significado, presenta no pocos elementos en común con el cuento *Piña*, cuya protagonista es una mona traída desde Cuba a España. En este cuento, la violencia contra la mujer constituye el núcleo temático más relevante y se manifiesta en una doble vertiente: como violencia social y familiar, y como violencia ejercida con total impunidad por los maridos contra sus esposas. Lejos de tratarla de manera unívoca o reduccionista, la autora entrelaza esta problemática con otras dimensiones de carácter social y político, construyendo una narración de múltiples capas que exige una lectura atenta y crítica. La historia de *Piña* se convierte, así, en una vía de acceso privilegiada a una reflexión más amplia sobre las estructuras de poder y dominación que atraviesan la sociedad de su tiempo. A la polisemia del cuento contribuye, de manera significativa, la elección del animal protagonista: el mono, figura que en el imaginario simbólico occidental encarna una degradación del ser humano, debido a su semejanza biológica pero también a su posición subordinada en la jerarquía de lo viviente. Algunos años antes, José Fernández Bremón ya había recurrido a esta figura animal en su cuento *Gestas, o el idioma de los monos*, donde plantea el uso del método científico como medio para descifrar el lenguaje simiesco y establecer un canal de comunicación entre humanos y primates<sup>7</sup>. Por su parte, Emilia Pardo Bazán opta por una mona, estableciendo así una conexión explícita con la cuestión femenina, y, al mismo tiempo, parece explotar el potencial semántico del término “mona”, que no solo designa a la hembra del animal, sino que, en el uso coloquial, también alude a una joven atractiva. Basta pensar en el empleo magistral que Benito Pérez Galdós hace de esta palabra en *Fortunata y Jacinta*, donde el juego caleidoscópico de sentidos alcanza su punto culminante en la expresión “mona del cielo” (2010:1015) con la que Fortunata se refiere a su rival Jacinta. Esta fórmula condensa tanto la dimensión agresiva del apelativo animal –poco antes, en un diálogo con Mauricia la Dura, Fortunata la había oído pronunciar la expresión “mona golosa” (Pérez Galdós, 2010: 1002) para referirse a una mujer que intentara robarle algo que le pertenecía– como la imagen idealizada con la que el narrador la presenta desde su primera aparición: “Jacinta era de estatura mediana, con más gracia que belleza, lo que se llama en lenguaje corriente una mujer mona” (2010: 194).

En este entramado simbólico, la elección de la mona como protagonista adquiere una densidad aún mayor si se considera la tradición iconográfica y cultural en la que se puede inscribir. Además del género de las *singeries*, popularizado por David Teniers el

---

<sup>7</sup> Véase el trabajo de Forcadell (2022: 125-146).

Joven<sup>8</sup>, conviene recordar que Goya –tan admirado por Emilia Pardo Bazán<sup>9</sup>– había recurrido en sus *Caprichos* a la figura del mono para denunciar los vicios y defectos de la sociedad española; este animal, por otra parte, fue también asociado a lo exótico o a la ostentación de riqueza por parte de quienes lo poseían. En estos contextos, el mono suele aparecer encadenado o enjaulado –como en la ya mencionada pintura de Brueghel– y puede leerse como una representación visual de la esclavitud o del cautiverio. No resulta casual, por tanto, que el tema de la esclavitud femenina adquiera una especial relevancia en los mismos años en que se sitúa el cuento. En 1889, Pardo Bazán había publicado el ensayo *La mujer española*, texto programático de singular relevancia en su reflexión sobre la condición femenina, junto con la novela *Morriña*, en la que aparece el personaje de Esclava, un nombre parlante que remite de forma directa a la condición de sometimiento de la protagonista (Dabrowska, 2022: 93-105). Un par de años más tarde, en 1892, la autora promovió la publicación<sup>10</sup> en español de la obra de John Stuart Mill *The Subjection of Women* (*La esclavitud de la mujer*), un texto fundamental del pensamiento feminista y un punto de inflexión en la reflexión sobre los derechos civiles y jurídicos de las mujeres.

En dicho ensayo, los Mill sostenían que la subordinación de la mujer en la sociedad no era en modo alguno natural ni justificable, sino el resultado de convenciones sociales y hábitos profundamente arraigados. La condición femenina en el sistema patriarcal se equiparaba, así, a una forma de esclavitud: las mujeres eran educadas desde la infancia para aceptar como normal su sujeción al varón, lo que conducía a una profunda interiorización de estructuras de dominación. En otras palabras, aunque la esclavitud había sido legalmente abolida –en Cuba, pocos años antes, en 1886–, persistía bajo la forma de una sumisión femenina legitimada por normas sociales y conyugales. Desde esta perspectiva, el motivo de la esclavitud, reelaborado simbólicamente a través de la figura de la mona-mujer y leído a la luz de las teorías de Mill, adquiere un papel central en el cuento.

El *incipit* del cuento de Emilia Pardo Bazán adquiere una importancia particular, ya que busca condicionar desde el primer momento el juicio del lector: “Hija del sol, habituada a las fogosas caricias del bello y resplandeciente astro, la cubana Piña se murió, indudablemente, de languidez y de frío, en el húmedo clima del Noroeste donde la confinaron azares de la fortuna” (2004: 113). Aunque en este pasaje no se declare explícitamente la naturaleza animal de la protagonista (conviene aclarar que el término mona aparece solo al final de la narración), se ofrecen detalles significativos sobre su identidad: es cubana y ha llegado a España arrastrada por los azares de la fortuna. El inicio anticipa también el desenlace trágico del cuento: la muerte causada, “indudablemente”, por su incapacidad para adaptarse tanto al clima húmedo de Galicia como a una condición emocional marcada por la tristeza y la melancolía. Ambas causas, enunciadas con una irónica certeza, desplazan la responsabilidad de su muerte desde la

---

<sup>8</sup> Véase las reflexiones de Montenegro (2005).

<sup>9</sup> Véase el trabajo de Aránzazu Guzmán (2021: 89-167).

<sup>10</sup> Sobre la cuestión de la traducción de la obra de Mill se remite al importante trabajo de Wood (2018: 605-631).

familia, que la trajo de Cuba por capricho, hacia el animal y a su incapacidad para adaptarse al nuevo entorno. De este modo, el lector, consciente desde el principio del destino fatal de Piña, empatiza con ella incluso antes de conocer los detalles de su historia.

El narrador constituye uno de los aspectos más enigmáticos del texto, ya que no se ofrecen indicios textuales explícitos que permitan determinar su género. Sin embargo, la atención que presta a los detalles de la vida doméstica y su interés por reflexionar sobre la condición femenina permiten suponer que se trata de una mujer. Además, cabe destacar que, a lo largo del texto, la narración adopta casi siempre la primera persona del plural, como si se buscara dar voz al conjunto de la familia que acogió y trató de proteger a Piña. En este punto se perfila, a mi juicio, uno de los mecanismos fundamentales del cuento: la autora construye un contraste irónico entre las afirmaciones de la voz narradora –que intenta neutralizar su responsabilidad moral en el destino de la protagonista– y las acciones descritas, que revelan ante el lector precisamente lo contrario. A los supuestos esfuerzos por hacerle agradable la nueva vida al pequeño animal –llegada temblorosa y maltrecha tras un largo viaje– se opone la descripción detallada de la escena en la que Piña es obligada a vestir ropa humana (son elocuentes expresiones como “quieras o no” y “le encajamos su casaquín”), supuestamente para protegerla del frío, pero en realidad para hacerla más graciosa a los ojos de la familia (2004: 113). El lector va descubriendo, así, una historia de dominación y sometimiento disfrazada de falso sentimentalismo.

La familia, que no ha salvado a la mona sino que la ha comprado, la trata como un objeto, una muñeca viva a la que se puede vestir y desvestir mil veces, exhibir y contemplar, y a la que solo se le dispensa afecto en la medida en que acepta las normas impuestas. Al describir a Piña y sus costumbres bulliciosas, la narración se detiene en sus “ojos infantiles”, velados por una melancolía que, contrariamente a lo que se dice, no es en absoluto inexplicable, sino que encuentra una pronta justificación:

Mucho sentíamos verla prisionera detrás de aquella reja de alambre; pero ¡el diablo que suelte a una criatura por el estilo! No quedaría en casa, a la media hora de haberla soltado, títere con cabeza. Un día que logró escaparse, burlando nuestra severa vigilancia, causó más averías que el ciclón. [...] De milagro la sacamos con vida. (Pardo Bazán, 2004: 114)

La afirmación, supuestamente compasiva, sobre el sufrimiento que causa verla enjaulada queda inmediatamente desmentida por la confesada necesidad de control: más que la felicidad del animal, lo que importa es el orden doméstico y la integridad del espacio familiar. La única ocasión en la que Piña logra burlar la estricta vigilancia a la que está sometida –otro indicio revelador de la verdadera naturaleza de su confinamiento– es narrada como una auténtica catástrofe, cuya resolución se presenta casi como un milagro. La captura de la mona se describe entonces como una hazaña heroica, casi redentora, que permite “salvar” a una criatura considerada incapaz de vivir en libertad. La narradora lo afirma sin ambages: “la libertad no conviene a todos, sino tan sólo a los que saben moderadamente disfrutarla” (Pardo Bazán, 2004: 114). Con una ironía tan cruel como efectiva, se sostiene que la reclusión es, en realidad, lo más

adecuado para el animal, lo que presupone su incapacidad y, en consecuencia, su inferioridad. Las similitudes con la actitud que la sociedad adopta hacia las mujeres resultan evidentes: en ambos casos, la restricción de la libertad se justifica con el pretexto de la protección. Esta hipocresía, que enmascara una relación de dominio con la apariencia de cuidado, constituye uno de los núcleos críticos del cuento.

Cuando Piña enferma, la familia decide adoptar una solución “heroica”: encontrarle un novio, con el fin de proporcionarle esa “distracción suprema” que, según los tópicos, necesita todo el género femenino: el amor y el hogar (2004: 114). A partir de este momento, el proceso de antropomorfización sufre una transformación: la mona, hasta entonces asimilada a una niña (por sus ojos o sus lamentos), pasa a representarse como una joven mujer cuyo malestar revela una necesidad casi fisiológica de un hombre. Aunque ningún indicio sugería “la atrevida y ofensiva suposición de que Piña estuviese atravesando la sazón crítica en que las doncellas se pirran por marido” (115), la familia decide comprar un macho. La estructura del cuento se expande y da inicio a una segunda narración, de corte romántico y sentimental, reforzada por ciertas elecciones léxicas y estilísticas: Piña es llamada “doncella”, se insiste en su pureza y virginidad, y el macho que llega para salvarla es esperado como un príncipe azul. El nombre elegido para el novio, Coco, encierra una crueldad añadida, pues no solo remite al gusto por lo exótico, sino que evoca aquellos “bosques de cocoteros” (115) de los que Piña fue arrancada. Pero, además, el nombre activa otra resonancia semántica de carácter inquietante: el “Coco” es también, en la tradición popular hispánica, una figura mítica utilizada para infundir miedo a los niños, una suerte de fantasma disciplinario que amenaza desde la sombra. Esta connotación refuerza la dimensión opresiva del personaje, que lejos de representar una promesa de afecto, encarna más bien una presencia coercitiva, invasiva, próxima a lo monstruoso. A pesar de conocer las verdaderas causas de la enfermedad del animal (el deseo de ser libre y regresar a Cuba, a su selva de palmas cocoteras), la familia le ofrece un paliativo inútil: un “coco” falso, un compañero violento al que ella no desea. Con la irrupción del macho, la situación no solo se deteriora, sino que se carga de resonancias simbólicas: la escritora retoma el tópico de las guerras amorosas y escenifica, en clave paródica, una inversión del mito del conquistador. De hecho, el mono entra en la jaula “como un conquistador” –imagen deliberadamente hiperbólica– y asume de inmediato una actitud despótica, agresiva, casi caricaturesca. La voz narradora, lejos de ofrecer una explicación etológica o naturalista, se inclina por una hipótesis irónica: atribuye semejante comportamiento al presunto conocimiento del simio de las doctrinas de Luis Vives y Fray Luis de León sobre la condición femenina, tan influyentes que habrían trascendido incluso las barreras de la especie. Alternativamente, insinúa que el animal no haría sino aplicar, con escrupulosa literalidad, la sabiduría popular destilada en el refranero: “Tratarás a tu mujer / como a una mula de alquiler” (115). Esta escena, lejos de ser un simple episodio grotesco, se inserta con sorprendente coherencia en la línea de reflexión que Emilia Pardo Bazán ya había esbozado en su célebre ensayo *La mujer española*, donde advertía con lúcida ironía: “Preguntad al hombre más liberal de España qué condiciones tiene que reunir la mujer según su corazón, y os trazará un diseño muy poco diferente del que dibujó Fray Luis

de León en *La perfecta casada* o Juan Luis Vives en *La institución de la mujer cristiana*” (2018a: 88). En efecto, todo podía cambiar, modernizarse, evolucionar en la España finisecular excepto la mujer, anclada aún en los moldes arcaicos del ideal doméstico. Así, los referentes culturales que se activan en este pasaje no solo iluminan el episodio desde una perspectiva crítica, sino que refuerzan su valor ejemplar: en la interacción entre las dos monas –una sumisa, la otra rebelde– se cifra una alegoría de la institución matrimonial, donde se ponen en evidencia, con no poca ironía, las asimetrías estructurales que siguen rigiendo las relaciones entre el hombre y la mujer.

Puesto que ya no es posible contar el cuento de hadas en el que el varón llega para salvar a la hembra, la narradora –que en este pasaje adopta la primera persona del singular– se limita a observar y describir las dinámicas entre los dos animales como si se tratara de un experimento conyugal. Como ha señalado Rodríguez, esta parte de la narración puede interpretarse como una alusión irónica al método científico (2021: 260); o incluso, como sugiere Doyle, podría haber sido concebido a partir de los experimentos darwinianos con simios (2008:10-11). Sin lugar a dudas, se trata del fragmento del cuento que más claramente revela el vínculo con las reflexiones de Mill. En el espacio reducido de la jaula, los dos animales escenifican una situación que remite directamente al cuadro de Brueghel: mientras el macho busca insistentemente la comida ofrecida por la familia, Piña permanece inmóvil en un rincón, ya que cualquier intento de movimiento es castigado por Coco con golpes y mordiscos. La sumisión absoluta de la hembra lleva a la narradora a formularse algunas preguntas:

¿En qué consistía el intríngulis? ¿Qué influjo moral, qué soberanía posee el sexo masculino sobre el femenino, que así lo subyuga y lo reduce sin oposición ni resistencia al papel de pasividad obediente y resignada, a la aceptación del martirio? [...] No era el amor quien la doblegaba [...] Era únicamente el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda de la fémina, esclava desde los tiempos prehistóricos. (Emilia Pardo Bazán, 2004: 116)

Este fragmento concentra, con particular contundencia, el núcleo ideológico de todo el cuento: la denuncia de una sumisión femenina que no se funda en la fuerza física, ni siquiera en el deseo amoroso, sino en la interiorización de una autoridad masculina aceptada como natural, incuestionable, casi sagrada. No hay, de hecho, elementos objetivos que justifiquen el miedo de Piña, quien –de producirse un enfrentamiento físico– bien podría haber salido airoso. Pero se pliega, se retrae, atrapada en el peso invisible pero omnipresente de una “tradición milenaria” que asigna a la mujer el papel de esposa obediente, abnegada, resignada incluso frente al abuso. Me parece que en esta escena resuenan, con nitidez, los ecos del pensamiento de John Stuart Mill, quien en *The Subjection of Women* analiza con lucidez las dinámicas internas del matrimonio, entendido como una institución construida sobre una desigualdad estructural disfrazada de complementariedad afectiva. Las mujeres –afirma Mill– son educadas desde la infancia en la falsa convicción de que su misión vital es someterse, sacrificarse, vivir para y por el otro. Emilia Pardo Bazán recoge y amplifica esta misma intuición en *La educación del hombre y de la mujer*, donde denuncia con especial claridad la operación ideológica que legitima la violencia de género al revestirla de moralidad: “La fuerza sola no consigue

más que sumisión temporal, y el asentimiento perpetuo se obtiene dando a la violencia y a la servidumbre color de deber y virtud; edificando sobre el acto brutal teorías que santifiquen los hechos consumados” (2018a:153). Frente a esta lógica perversa, que convierte la opresión en virtud y la desigualdad en orden natural, la narradora plantea, aunque sea entre líneas, una urgente necesidad de ruptura para desmontar las teorías que perpetúan la dominación y reivindicar la igualdad plena entre los sexos como condición imprescindible hacia un verdadero progreso social. Solo en esa subversión del “prestigio de la masculinidad” podrá nacer una nueva ética relacional, fundada no en el sometimiento, sino en la libertad compartida.

La escena en la que la familia decide intervenir como Providencia marca uno de los puntos de inflexión más reveladores del cuento. No se trata de una ruptura real del orden, sino de su legitimación desde una instancia superior que se autoriza a actuar cuando la violencia doméstica excede los límites tolerables:

habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas y deja que el marido acabe con su mujer si quiere, ya que al fin es cosa suya; pero ante el exceso del mal, determinamos convertirnos en Providencia, y estableciendo en la jaula una división, encerramos en ella al verdugo, dejando sola y libre a la mártir. (Emilia Pardo Bazán, 2004: 117)

El uso de la primera persona del plural, con su tono afectadamente colectivo, reproduce la lógica social que normaliza la agresión mientras se mantenga dentro del ámbito privado. Solo cuando el verdugo amenaza con romper la farsa doméstica, la familia decide actuar, no por justicia, sino para restaurar la estabilidad simbólica del sistema<sup>11</sup>. El gesto de dividir la jaula y liberar a la mártir no constituye una emancipación, sino una reafirmación de poder. Pardo Bazán, lejos de construir aquí una escena de redención, la dramatiza como ironía amarga del paternalismo burgués que administra y regula incluso el sufrimiento que dice querer evitar. La solución adoptada resulta eficaz y, con una referencia a la proximidad del verano (que recuerda al lector la importancia del clima y de las temperaturas), el experimento curioso llega a su fin. A partir de ese momento, Coco desaparece de la narración sin que se nos ofrezca ninguna explicación: él también, en el fondo, es tratado por la familia como un ser inferior, un muñeco al que se puede comprar y abandonar según los caprichos del momento.

Con el traslado a La Granja –en beneficio de Piña, o más bien por las vacaciones estivales de la familia– se retoma la línea narrativa inicial. En este nuevo entorno y en contacto directo con la naturaleza, la mona experimenta una sensación mayor de libertad. La prisión se suaviza: de la jaula se pasa a una cadena que, aunque le permite cierto movimiento, a la vez le sugiere y le niega aquello que más desea. El deseo de libertad se hace tan intenso que la impulsa a romper los eslabones y escapar. Este gesto, a pesar de los intentos manipuladores de la narradora, representa la máxima afirmación

---

<sup>11</sup> Este motivo aparece también en el cuento *Sin pasión*, donde el castigo no se desencadena tanto por la violencia ejercida por el marido contra su esposa, como por el hecho de haberla cometido en público, ante otros hombres: “Que la matase allá en su alcoba, malo será, pero nadie tiene que meterse; para eso era su señora. En mi cara... era cosa de avergonzarme” (Pardo Bazán, 2018b: 190).

del derecho a la libertad, que debe reivindicarse a cualquier precio. A diferencia de lo que ha sugerido parte de la crítica, no considero que Piña deba ser interpretada como un personaje pasivo y carente de voluntad; al contrario, me parece una criatura dispuesta a hacer lo que sea con tal de escapar del destino de esclavitud que la familia le había impuesto<sup>12</sup>.

El cuento adquiere una estructura circular, ya que al animal lo hallan en el tejado: “tiritando y medio muerta” (2004: 118), exactamente como había llegado de Cuba. Pero esta vez no hay ropa que pueda abrigoarla, y la pobre muere mostrando en su rostro signos de dolor y sufrimiento profundamente humanos y conmovedoramente vivos. Al verla tan parecida a ellos y ya no como una criatura inferior –o tal vez movidos por la culpa–, los hijos de la narradora deciden rendirle homenaje con un funeral humano y, entre lágrimas, preparan una sepultura digna bajo un “naranja bravo” (118), donde el adjetivo parece ser la única alusión a la naturaleza libre y salvaje del animal. En el momento del desenlace, la aparición súbita de la voz infantil, que formula la enigmática declaración “Yo también quería llorar por la mona. ¡Pero no puedo!” (118), interrumpe bruscamente el crescendo emocional que sostenía la escena fúnebre y provoca una ruptura significativa en la construcción del pathos. La frase, lejos de expresar ingenuidad o autenticidad emocional, actúa como un dispositivo de extrañamiento que señala la distancia entre el ritual del duelo y la vivencia efectiva del dolor. La niña no encarna una verdad emocional opuesta a la hipocresía adulta, sino una figura que expone el carácter imitativo del sentimentalismo burgués, donde el sufrimiento se escenifica según códigos compartidos, no como respuesta espontánea. A través de este gesto fallido –el no saber llorar–, el texto interrumpe el efecto de identificación y revela que el pathos no se produce por la compasión hacia la víctima, sino por la necesidad de mantener en pie una narrativa moralmente consoladora. El cuento denuncia así el sentimentalismo no como exceso de sensibilidad, sino como dispositivo regulador de lo social: una economía afectiva que administra el dolor y lo neutraliza. La niña no rompe con esa lógica desde una posición ética, sino desde su imposibilidad de reproducirla. Y esa impotencia, paradójicamente, desvela la función de la escena: no hay catarsis posible, porque la emoción ha sido reemplazada por su simulacro, y la víctima –como tantas otras– solo adquiere dignidad cuando es irreversiblemente silenciada. La frase final, en apariencia disonante, actúa entonces como índice de lectura, ya que lo que debía conmové, en realidad revela el vacío estructural del sentimentalismo como forma de clausura estética.

Antes de abordar el segundo cuento, conviene detenerse en un punto que, si bien marginal en la superficie del texto, resulta metodológicamente revelador. La elección de Cuba como lugar de procedencia del animal no puede explicarse únicamente por razones climáticas o por el gusto exótico de la época. La presencia reiterada de términos como “tiranía”, “conquista” o “esclavitud” sugiere también una carga semántica que excede con mucho el marco doméstico del cuento. Sin embargo, todo parece indicar

---

<sup>12</sup> En el desenlace de *Piña* puede advertirse un eco del de *Morriña*: tanto la mona como Esclava eligen la muerte antes que renunciar a su libertad.

que Pardo Bazán, a pesar de su aguda percepción de las relaciones de poder en clave de género, no articula una crítica explícita –ni siquiera implícita– al orden colonial. La autora, que en 1889 fustiga la ineficacia del ejército español, se muestra durante la guerra del 98 notablemente reticente a cuestionar la legitimidad de la empresa imperial, y en textos como *El rompecabezas* mantiene intacto el marco simbólico de la nación desmembrada, sin interrogar los presupuestos de la pérdida<sup>13</sup>. Esta doble posición, señalada por Doyle (2008: 18-21), no debe interpretarse como incoherencia, sino como síntoma de un límite estructural; Pardo Bazán, como mujer, identifica con lucidez los mecanismos de subordinación a los que está sometida, mientras que como sujeto español y privilegiado, reproduce sin fisuras el imaginario de la dominación colonial. En este sentido, no resulta extraño que la narradora del cuento –dotada de conciencia crítica en lo conyugal, pero ciega ante su propia participación en la lógica de la dominación animal– funcione como espejo de la autora misma. La crítica al patriarcado, en efecto, no desemboca aquí en una crítica del colonialismo puesto que la violencia simbólica puede ser nombrada, pero solo cuando se dirige hacia lo propio.

A diferencia de *Piña*, *Linda* se presenta como un texto menos enigmático, tanto en su estructura como en el uso simbólico del animal protagonista. La elección de una perrita de agua –animal tradicionalmente vinculado al espacio doméstico y al afecto familiar– parece habilitar una lectura más directa y lineal. Sin embargo, tras esta aparente transparencia, el texto elabora una crítica sutil pero incisiva a las convenciones sociales y a las dinámicas afectivas que estructuran la vida moderna.

En *Linda*, la reflexión sobre la cuestión femenina reaparece con fuerza, centrada esta vez en la denuncia de una sociedad que restringe la libertad de la mujer y que, además, valora más el respeto por las apariencias que la autenticidad de la expresión emocional. El protagonista del cuento es Argimiro Rosa, un escritor mediocre cuyo nombre puede evocar al mártir mozárabe Argimiro de Córdoba –quien se aparta de Mahoma y de la vida mundana para retirarse a un monasterio–, lo que añade una dimensión irónica al aludir al destino de pobreza del personaje. Sin embargo, lejos de ese ideal ascético, Argimiro acabó absorbido por la industria de las novelas por entregas, que lo condenó a la monotonía de una producción literaria repetitiva y sin alma. No obstante, el hombre jamás había renunciado a su dignidad: llevaba una vida de extrema modestia, evitando tanto las deudas como cualquier forma de ostentación. Administraba sus gastos con esmero, decidido a no convertirse en una carga para nadie, hasta el punto –casi paradójico– de haber reservado recursos para sufragar su propio entierro: “quería irse de este mundo como había vivido en él: sin importunar, sin abusar, sin avergonzarse” (Emilia Pardo Bazán, 2004: 222). Por la misma razón –porque no se sentía capaz de mantener adecuadamente a una esposa y a un hijo (“Sostener esposa u niños no cabía en los posibles del buen novelista”)– el narrador precisa que Argimiro se había resignado “a no tener más sucesión que los aventureros en frac y los rufianes de marsellés que crea a docenas, a brochazos y en menos que canta un pollo”, y a vivir en

---

<sup>13</sup> Sobre el tema, y para una reconstrucción bibliográfica más amplia, véase Thion Soriano; Mollá (2016: 256-274).

una “casa de huéspedes” con una “patrona de buena entraña, manida y apacible” (222). Es en este contexto que se introduce el animal, como única fuente de consuelo, único afecto de alguna manera posible y sostenible para el infortunado escritor:

Mientras Argimiro deliberaba sobre si convenía emparedar al duque o sería mejor acuchillarle por la espalda, la perrita de agua, Linda, única compañera de la soledad de Argimiro, dormitaba hecha una rosca [...] Linda era un lujo, una superfluidad del corazón, un capricho sentimental, y nadie ignora que el más pequeño, el más humilde de estos caprichos, entraña peligros sin cuento. (2004: 223)

Linda se convierte en sustituta y proyección de una vida afectiva y sentimental, una imagen femenina que, como una buena esposa, espera en casa –dócil y cariñosa– el regreso del marido-amo, quien no escatima con ella muestras de atención y ternura: no solo caricias, sino también pequeños obsequios. Sin embargo, advierte el narrador, este amor tendrá consecuencias trágicas: “te va a costar tan caro como podría costarte ese gran derroche de alma y bolsillo, ese gran poema en prosa que se llama el matrimonio. ¿Qué te valió atrincherarte? Dejaste un portillo y por él entró la muerte” (223). También en este caso, como en “Piña”, la anticipación del desenlace trágico cumple la función de intensificar el patetismo de la narración; el anuncio del deterioro de la salud de Argimiro marca la ruptura del equilibrio previamente establecido. La vida sedentaria y la mala alimentación han provocado una dolencia estomacal que, si no se trata, lo llevará irremediablemente a la muerte.

La denuncia se dirige, ante todo, a la precariedad estructural del trabajo literario, especialmente en su forma más industrializada y mercantil, como la novela por entregas. Este tipo de escritura, mecánica y mal remunerada, no solo frustra la posibilidad de realización creativa y personal del autor, sino que lo condena a una existencia marcada por la fatiga, la marginalidad y, finalmente, el colapso físico. El cuento sugiere, así, que la literatura, lejos de ser un medio de ascenso o emancipación, puede convertirse –cuando está al servicio del mercado– en una forma silenciosa de desgaste y destrucción. Pero la crítica no se limita al ámbito profesional, sino que alcanza también la fragilidad de un modelo social que vincula el bienestar del individuo con la estructura familiar tradicional. La enfermedad de Argimiro, provocada por el abandono de su propio cuerpo, se agudiza precisamente por la ausencia de un entorno doméstico que proporcione cuidados. La figura del hombre solo, que ha renunciado al matrimonio por dignidad o por imposibilidad material, revela los límites de una masculinidad que, sin el soporte de lo femenino, aparece vulnerable y desprotegida. En este sentido, el cuento no solo denuncia las condiciones materiales que empujan al intelectual a la soledad y al agotamiento, sino que pone en evidencia el peso de una ideología patriarcal que sigue atribuyendo a la mujer –y solo a ella– la función de cuidadora. El hecho de que la dolencia de Argimiro provenga, en cierto modo, de la ausencia de una esposa, muestra hasta qué punto se da por sentada la presencia femenina como garante del bienestar, mientras se descuida por completo la responsabilidad del varón sobre sí mismo.

Gracias a la intervención del médico, el remedio llega de parte de un amigo de Argimiro, “el opulento negociante Don Martín Casallena” (224), quien, en consonancia

con su nombre, vivía en una casa colmada de familia, riqueza y abundancia gastronómica. El hombre decide invitarlo a cenar, al principio una vez por semana y, más adelante, todas las noches. Como consecuencia, el estado físico de Argimiro mejoraba de forma visible; sin embargo, su ánimo comenzaba a mostrar signos de turbación.

Una nube teñía, sin embargo, la reciente dicha de Argimiro. Su conciencia no estaba tranquila; mientras él disfrutaba de tan espléndida hospitalidad y de tan opíparos banquetes, la pobre Linda, olvidada y sola, se aburría esperándole, y le acogía con bostezos llorones de hembra nerviosa que no se acostumbra al abandono en que la dejan y se desquita en malos humores y en gimoteo. (224)

Linda asume así el papel de una esposa descuidada por un marido que, seducido por los placeres de la vida social, la deja relegada al espacio doméstico. Este paralelismo, trazado de forma sutil pero incisiva, pone en evidencia las desigualdades afectivas y los desequilibrios de poder que atraviesan las relaciones de género. Sin embargo, lejos de mostrarse indiferente, Argimiro, sinceramente conmovido por el sufrimiento de su fiel compañera, decide llevarla con él a casa del rico benefactor. A pesar de la resistencia inicial de la señora de Casallena —particularmente celosa del orden y la pulcritud de su lujoso mobiliario—, el escritor logra finalmente obtener una invitación para Linda, integrándola así, aunque de forma precaria, en el universo de la respetabilidad burguesa:

Al principio Linda se condujo muy diplomáticamente en este terreno: correcta y distinguida, cogió las galletitas con la punta del hocico, las devoró en silencio, y se hizo una rosca al pie de la chimenea, sobre el guardafuego, sin molestar a nadie. Por desgracia, así que empezó a tomar confianza y a dominar la situación, el animalito fue permitiéndose libertades, al pronto retozonas e inofensivas, después tan recomendadas, inconvenientes y enormes, que una noche, yendo la señorita de Casallena a recoger del musiquero la sonata en *fa* para estudiarla al piano, exhaló un chillido ratonil y huyó despavorida a su cuarto, a lavarse las manos con triple extracto de Colonia... (225)

La escena resume con eficacia el régimen de admisión y exclusión que regula el acceso de lo otro al espacio burgués. El ingreso de Linda está condicionado por una serie de comportamientos que remiten directamente al léxico del decoro: “correcta”, “distinguida”, “en silencio”, “sin molestar a nadie”. No se trata aquí de aceptar al animal en su alteridad, sino de permitir su presencia en la medida en que mime con precisión los gestos de la buena educación. La narración avanza sin transiciones hacia el momento del rechazo. Las libertades que el animal empieza a tomarse —primero pequeñas, luego calificadas de “enormes”— no rompen una norma escrita, pero sí una expectativa implícita: la de permanecer pasiva y decorativa. El “chillido ratonil” de la señorita de Casallena no responde solo a una molestia estética, sino a una intrusión concreta en un espacio que Linda no debía ocupar. La transgresión tiene así dos dimensiones: física, porque Linda irrumpe donde no le está permitido; y simbólica, porque deja de cumplir el papel ornamental que se esperaba de ella. Al mismo tiempo, la reacción de la joven no es simplemente excesiva, casi teatral, sino que constituye una forma directa de rechazo que no intenta comprender ni corregir, solo eliminar el contacto. En este

contexto, el fragmento no muestra solo una exclusión puntual, sino que activa un mecanismo de degradación irónica. La señorita, que representa el ideal femenino burgués –orden, elegancia, discreción– queda retratada como una figura frágil y desbordada por una situación mínima. Su reacción exagerada no marca una diferencia con el animal, sino que la sitúa en su misma lógica: actúa no con autoridad, sino movida por un reflejo instintivo. El “chillido ratonil” opera como una señal que invierte los papeles: la figura que debía encarnar el control se convierte en su caricatura. Emilia Pardo Bazán construye aquí un sistema narrativo que recuerda el ya presente en *Piña*: en ambos cuentos, el animal –figura desplazada, femenina, marginal– es bien recibido solo mientras confirma el orden, basta una mínima desviación para que sea devuelto a su condición de ajeno. Sin dramatismo ni sentimentalismo, la autora elige una forma sobria, casi fría, que deja ver cómo la supuesta hospitalidad puede convertirse rápidamente en rechazo. Lo que parece apertura es, en realidad, una forma de control disimulado.

Frente a la exclusión de Linda de la casa de los Casallena –justificada por la necesidad de preservar “su hogar y el aseo de su mobiliario” (225)–, Argimiro, plenamente consciente de las implicaciones sociales de su gesto, decide no ceder ante la norma ni someterse a las expectativas del entorno. Lejos de aceptar en silencio la humillación, se alza en defensa de su compañera, considerando inaceptables tanto las acusaciones como las ofensas dirigidas contra ella:

Inclinose Argimiro con altivo gesto; hizo un saludo tieso y forzado, y abandonó la estancia llevando en brazos a Linda. Ni al día siguiente ni nunca volvió a comer... ¿qué es comer?, ni a cruzar la puerta de su antiguo y opulento anfitrión. Explicaciones, recados, mensajes por el médico... todo se estrelló contra la dignidad herida de la perrita de aguas. (225)

Con este acto de rechazo, Argimiro no solo rompe con los códigos de cortesía burguesa, sino que se posiciona deliberadamente del lado de la criatura marginada. Su fidelidad hacia Linda no se basa en un vínculo de propiedad, sino en un reconocimiento de igualdad afectiva y moral, o sea, no la trata como un ser subordinado, sino como un sujeto digno de respeto. Cuando Casallena le sugiere que no vuelva a llevar al animal, Argimiro responde con una claridad que no deja lugar a equívocos: “insultar y expulsar a Linda valía tanto como insultarle y expulsarle a él” (225). Esta afirmación, rotunda y desprovista de ambigüedad, revela una ética de la lealtad que desafía el sistema jerárquico y posesivo que estructura tanto las relaciones de clase como las de género. El gesto de Argimiro puede leerse así como una forma de resistencia –silenciosa pero radical– frente a una sociedad que tolera solo a quienes se someten<sup>14</sup>. En este sentido, la elección del protagonista encarna, en clave literaria, el principio que John Stuart Mill defendía en su ensayo: la dignidad individual no puede ser sacrificada en nombre de la costumbre, la apariencia o la obediencia a una autoridad injusta. Para Mill, como hemos visto, el sometimiento femenino no es una consecuencia natural ni necesaria, sino una

---

<sup>14</sup> Para una interpretación del personaje muy distinta de la que aquí se propone, véase Latorre (2002: 175-177).

construcción social que se perpetúa a través de la fuerza disfrazada de virtud. Argimiro, al identificar en Linda una víctima de esa misma lógica de subordinación, rechaza la falsa benevolencia de quien ofrece hospitalidad a condición de sumisión. Su retirada voluntaria, su negativa a reconciliarse con el agresor, y su disposición a compartir el destino de la excluida, constituyen un acto ético de profunda coherencia: no es posible vivir dignamente aceptando la humillación de quien amamos. Y con ello, el cuento traza una línea clara entre la compasión y el paternalismo, entre la cortesía hipócrita y la verdadera solidaridad.

Como consecuencia de su decisión, Argimiro fallecerá de un cáncer de estómago y la perrita, ya sola, será adoptada por Casallena. Esta escena final, en apariencia conciliadora, encierra una ironía evidente: la criatura marginada es aceptada solo cuando ya no representa una amenaza, mientras que quien se negó a consentir la exclusión queda definitivamente fuera de escena. La tolerancia, una vez más, se revela como forma reversible de poder.

Me parece, en conclusión, que lejos de ser simples fábulas moralizantes o cuentos de animales para un público infantil, *Piña* y *Linda* se revelan como artefactos narrativos de notable precisión crítica. Emilia Pardo Bazán no utiliza a los animales como figuras decorativas ni como soportes de alegoría, sino como catalizadores de una reflexión más amplia sobre las relaciones de poder, los mecanismos de exclusión y los límites de la sensibilidad burguesa. En ambos cuentos, la autora construye situaciones en las que el afecto se ofrece como forma de control, la compasión como vehículo de domesticación y la hospitalidad como contrato estético sometido a revocación. La violencia no se ejerce de forma abierta, sino bajo la apariencia de protección; la sumisión no se impone por la fuerza, sino mediante expectativas sociales interiorizadas. La narración no denuncia, no dramatiza, no interpreta: se limita a mostrar, con una economía expresiva que es también una forma de rigor ético. Frente a esta lógica de tolerancia condicionada, los cuentos esbozan –de manera discreta pero constante– una ética de la insubordinación: en *Piña*, a través de la fuga final del animal; en *Linda*, mediante la negativa de Argimiro a permanecer en un sistema que exige silencio a cambio de aceptación. Ninguno de los dos actos conduce a la redención, ni a la justicia, ni al triunfo de lo marginado. Pero ambos interrumpen, aunque sea por un momento, la maquinaria narrativa de la adaptación y del castigo, abriendo un espacio, breve pero visible, para el rechazo de la norma. En ese intervalo –sin retórica, sin épica– se concentra la crítica de Emilia Pardo Bazán que no busca una afirmación abstracta de principios, sino una observación obstinada de los gestos que configuran la obediencia. La lección de estos cuentos no reside en lo que enseñan, sino en lo que desestabilizan.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, Leopoldo (1892): “Revistas Literarias”, *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de agosto.
- ARÁNZAZU GUZMÁN, María (2021): “Emilia Pardo Bazán y la Pintura. Análisis y transcripción de sus conferencias, algunas de ellas inéditas”, *Cuadernos Para La Investigación De La Literatura Hispánica*, 42, pp. 89-167
- BACQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992): *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BURDIEL, Isabel (2021): “El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual”, *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 16, pp. 29-44.
- COUTO CANTERO, Pilar (2011), “Análisis y aplicación didáctica del relato de E. Pardo Bazán: ‘Sin pasión’ (1909)”, *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 8, pp. 71-96.
- DABROWSKA, Monica (2022): “Ilustración de la esclavitud femenina en Morriña de Emilia Pardo Bazán”, *Ogigia, Revista Electrónica De Estudios Hispánicos*, 32, pp. 93-105.
- DOYLE, Kathlee (2008): “Gender Violence and Late colonial Anxieties in “Piña” by Emilia Pardo Bazán”, *Caribe: revista de cultura y literatura*, 11 (2), pp. 7-22.
- FORCADELL, Joan Antoni: “La narrativa breve de José Fernández Bremón a la luz de la sátira menipea”, *Biblioteca De Babel: Revista De Filología Hispánica*, 3, pp. 125–146.
- LATORRE, Yolanda (2002): *Musas trágicas. Pardo Bazán y las artes*, Lleida: Pagès Editors y Universitat de Lleida.
- MCKENNA, Susan (2009): *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Washington, DC: Catholic University of America Press.
- MONTENEGRO, Antonio (2005): “Monerías artísticas y lexicográficas”, *Rinconete*, 11 de agosto.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2002): “Modernity’s violence: Clarín’s short stories and the occlusion of origins”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3, 1, pp. 87–99.
- NIDER, Valentina (2021): “L’impegno di un’intellettuale”, en Emilia Pardo Bazán: *Il pizzo strappato*, Valentina Nider (ed. y traducción), Venezia: Marsilio, pp. 7-41.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (2000): “Narrativa feminista en los cuentos de la Condesa de Pardo Bazán”, *Epos: Revista de Filología*, 16, pp. 157-176.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2004): “Piña”, en Emilia Pardo Bazán, *Cuentos Nuevos*, en Pardo Bazán, Emilia: *Obras Completas* (VIII), Darío Villanueva, José Manuel González Herrán (eds.): Madrid: Fundación José Antonio Castro, pp. 111-118.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2004): “Linda”, en Emilia Pardo Bazán: *Obras Completas* (VIII), Darío Villanueva; José Manuel González Herrán (eds.), Madrid: Fundación José Antonio Castro, pp. 219-225.

- PARDO BAZÁN, Emilia (2018a): “La mujer española”, en Pardo Bazán, Emilia: *La Mujer Española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 83-116.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2018a): “La educación del hombre y de la mujer”, en Pardo Bazán, Emilia: *La Mujer Española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 149-177.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2018b): “Sin pasión”, en *El encaje roto*, Zaragoza: Contraseña, pp. 188-192.
- PAEDES NÚÑEZ, Juan (2003): “La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán”, en Freire López, Ana María (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 47-62.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2018): “Prólogo en el borde”, en Pardo Bazán, Emilia: *El encaje roto*, Zaragoza: Contraseña, pp. 9-52.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2006): “Un cuento infantil de Emilia Pardo Bazán ‘El llorito real’ (1893)”, *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 419-426.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2010): *Fortunata y Jacinta*, 2 vols, Castalia: Madrid.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2021): “El cuento Piña de Emilia Pardo Bazán: entre Bestias y soberanos”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 97, pp. 253-271.
- RUIZ-OCAÑA, Eduardo (2004): “Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 16, pp. 177-188.
- THION SORIANO -MOLLÁ, Dolores (2016): “Emilia Pardo Bazán ante las guerras: pensamiento y comunicación”, *Crítica Hispánica*, 38, 2, pp. 256-274.
- TURNER, Harriet (1987): “Dinámica reflexiva en ¡Adiós Cordera!”, en AA.VV. (1987): *Clarín y ‘La Regenta’ en su tiempo*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 911-919.
- VALIS, Noël (2002): *Leopoldo Alas (Clarín) An annotated Bibliography Supplement*, London: Tamesis.
- VILLANUEVA, Darío; José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (2004): “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán: *Obras Completas* (VIII), Madrid: Fundación José Antonio Castro, pp. XI-XXVI.
- WOOD, Gareth (2018): “Sugaring the Pill: Emilia Pardo Bazán, John Stuart Mill and the Biblioteca de la Mujer”, *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 605-631.