

Un cuento de Emilia Pardo Bazán posible réplica a las invectivas de Leopoldo Alas *Clarín*

Una de las conclusiones más interesantes a que he llegado en mi trabajo sobre *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* es la siguiente: además de ser el tema de la relación de pareja uno de los más frecuentados por la escritora, se presenta dicho tema, y en un número muy elevado de relatos, como una perenne historia de desamor, de desencuentro. Y no sólo para la mujer, que parece condenada al desamor en función de su débil posición en la sociedad, de su carencia de instrumentos para afrontar una relación amorosa en la que la dependencia de la iniciativa masculina, de las expectativas del varón es total, sino también para el hombre que no termina de aceptar que su posición, aparentemente cómoda, tampoco resuelve el conflicto de la insatisfacción emocional.

Esta vivencia desoladora a que parecen abocados casi todos los personajes que pueblan los ciento ochenta cuentos dedicados a este tema, se debe¹ fundamentalmente al desequilibrio

(1) Y así lo expone la escritora en artículos periodísticos y algún estudio específico como *La mujer española, La España Moderna*, año II, nº XVII- XX, (mayo-agosto de 1890), en G. Gómez-Ferrer, E. Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 83-116.

entre los sexos proveniente de una concepción patriarcal de la sociedad en la que se espera de la mujer “sumisión absoluta a la autoridad paterna y conyugal”²; una sumisión que la mujer acepta en función de una educación que le niega cualquier tipo de autonomía, y la induce a soñar con el matrimonio y a buscar en él la consecución de la felicidad.

Sobre la base de este convencimiento y fiel la escritora al axioma utilizado en la presentación de su revista, *Nuevo Teatro Crítico*, para definir la labor del crítico: “El secreto está ahí: convencer demostrando...” (NTC, 1 (octubre 1891): 15), establece el tema del fracaso en las relaciones de pareja como demostración de los argumentos expuestos en sus trabajos teóricos sobre la condición femenina con la intención de convencer a todos aquellos remisos a aceptarlos.

En los ciento ochenta cuentos que tratan, pues, el problema de las relaciones de pareja el tono utilizado, normalmente adecuado a la intención que guía cada relato, suele ser compasivo, indignado, trágico algunas veces, pero, sobre todo, irónico. Hace Pardo Bazán de la ironía una de sus mejores armas con la indudable pretensión de huir del tono sentimental, melodramático en que tan fácilmente se podría caer y que posiblemente empujaría al lector a rechazar la crítica subyacente. Además, uno de los rasgos más interesantes observable en todos esos cuentos es que el tratamiento dado a los personajes femeninos, aunque sometidos a la visión crítica que la autora mantiene de sus congéneres, nunca cae en la crueldad de la burla. Pueden ser sus féminas cursis, inocentonas, simples de pura ignorancia, arteras, pero nunca ridículas o estrafalarias... salvo una: Eduvigis Gomar, la protagonista de “El plumero”³.

(2) O. c., p. 102.

(3) “El plumero”, *El Correo Español. Diario de la mañana*. Buenos Aires, 11 de enero de 1893, p.1-

“El plumero” cuenta la historia de una efímera relación entre una muchacha provinciana y un oficial alojado en su casa. La víspera de la partida del militar consigue ella arrancarle promesa de matrimonio. Cuarenta años más tarde ella se la recordará.

Ya el título, “El plumero”, insinúa una marcada intención connotativa, sobre todo si, iniciada la lectura nos tropezamos con la siguiente presentación: “Me lo contaron y no sé si será verdad, pero se ajusta tan bien a la última estructura del corazón femenino, que merece la pena pasar a letras de imprenta la historia siguiente.” (Sinovas 1996: 23)⁴. Al lector le costará sin duda desentrañar la relación entre el título y este párrafo, porque ¿a cuál de las tres acepciones recogidas en el diccionario de la Real Academia Española⁵ se referirá el título para que se pueda ajustar a la historia que tal introito anuncia? Así que el cuento va a hablar de los recovecos del corazón femenino, es tan ilustrativo que merece ser conocido y divulgado y, además, se inicia con un título, cuanto menos, inquietante; ¿estará la escritora aludiendo a un adminículo presente con frecuencia en la visión consuetudinaria del destino femenino?, ¿guardará relación con la frase coloquial: *se le ve el plumero*, referida a hombres y mujeres cuyos actos no consiguen encubrir la realidad de sus pretensiones?

A partir de esa declaración de intenciones, en la que la objetividad brilla por su ausencia, adopta el narrador un tono distanciado de la historia, y no tanto porque -según informa a continuación- la localización temporal de la misma esté algo alejada en el tiempo, como por la elección de la forma en que puntualiza dicha lejanía, que comienza a cargarse ya de connotacio-

(4) Se sigue la edición del cuento en *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, ed. de J. Sinovas Mate, Burgos, Librería Berceo, 1996, pp. 23-26.

(5) Plumero.- (del lat. *plumarium*); 1.- Mazo o atado de plumas sujeto a un mango que sirve para quitar el polvo. 2.- Vaso o caja donde se ponen las plumas. 3.- Penacho de plumas.

nes caricaturescas: “Joven era todavía este siglo que ya no tiene dientes y principia a chochar” (Sinovas 1996: 23). Un tono y una forma que se mantienen a lo largo de toda la primera parte del relato, en la que se pone al lector en antecedentes sobre el ambiente en que discurre la historia (sin olvidar alguna alusión metaliteraria de la que me ocuparé más adelante). Un ambiente descrito con un claro tono irónico y cuya finalidad persigue subrayar el desfase existente entre la actitud de los extraños al medio (el batallón del ejército destinado eventualmente en una capital de provincias) y los habituales, en este caso la “dueñas y doncellas” que los acogen.

Obviamente el terreno está preparado ya, con el tratamiento dado en esta primera parte, para que el lector sospeche cuál va a ser su continuación, y no yerra: efectivamente se centra el narrador de inmediato en ofrecerle la relación supuestamente amorosa de una pareja formada por una soltera de la ciudad y uno de los oficiales, en la que se pasa por alto el desarrollo del idilio para enfatizar, con una honda carga irónica, la actitud mantenida por cada uno de los personajes: “La fidelidad histórica que obliga a poner en su punto el verdadero carácter de los personajes, me obliga a declarar que si bien Eduvigis, desde el primer día, habló a Morla de lo felices que serían casados, el teniente hizo caso omiso de este detalle.”(Sinovas 1996: 24).

No parece necesario redundar en la intención más sarcástica que irónica del narrador al plasmar una situación que debía presentarse en la vida real con cierta frecuencia, lo que no impedía su reiteración, a la vez que era signo evidente del sometimiento femenino a un código que condenaba a la mujer a tener un único deseo: casarse y, gracias a ello, alcanzar la felicidad. Frente a este destino, el del hombre, caricaturizado aquí mediante una alusión literaria: “Imitando al poeta griego, cogió al paso las rosas que le brindaban perfumes, arrancó tal vez algunos pétalos por respirarla mejor y ya no pensó más, ni en más acostumbran pensar los alojados.” (Sinovas 1996: 24), alu-

sión que remata con una generalización, la cual busca eludir al personaje como tal y abarcar a una buena parte del género masculino.

Naturalmente el final del idilio se produce tal y como el lector ya sospecha y, si bien hasta aquí el protagonismo del relato se repartía a medias entre ambos personajes, desde este momento comienza el narrador a centrar su mirada en el teniente, en sus expectativas, en sus reacciones, en sus actos; sin olvidar el nuevo dato generalizador -en este caso peyorativo- que le despoja de rasgos psicológicos individualizadores para convertirlo en un ejemplo más de un colectivo: “el teniente (...) según suele ocurrir en semejantes ocasiones, no sentía el mismo desconsuelo que su amada (...) quizá por la detestable predisposición que tiene el hombre a empalagarse con el almíbar en punto de caramelo...” (Sinovas 1996: 25).

De la presión ejercida por el llanto de Eduvigis ante la marcha de su amado, sale el teniente (“no sabiendo a qué santo encomendarse” -advierte el narrador-) ofreciendo promesa de casamiento a su regreso y entregando en prenda de la misma “el plumero que tan gallardamente remataba su morrión” (Sinovas 1996: 25). Al fin se despeja la duda referente al título, es la acepción 3 del diccionario..., demasiado simple dado el cariz satírico que va adquiriendo el cuento. Continúa el narrador señalando un amplio salto temporal: “Desde aquella memorable noche corrieron la friolera de unos 40 años y pico” (Sinovas 1996: 25) y con tamaña elipsis entramos en el desenlace de una historia ridícula de puro anodina y plausible, que se resuelve en una escena muda, cuya intención no reside en pergeñar un desenlace más o menos lógico a la historia relatada, sino en ofrecer un espectáculo que me atrevería a calificar de esperpéntico *avant la lettre*, en el que no faltan los recursos estilísticos a que más tarde recurre Valle-Inclán: la degradación, la cosificación, la utilización de un lenguaje solemne que incrementa la sensación de burla:

Abrióse la puerta y el general vio entrar una estantigua consumida, temblona, amarillenta que ocultaba bajo el raído velito del manto cuatro desgraciadas canas. El rostro del vestido irradiaba júbilo: su boca sin labios sonreía estáticamente y sus manos de esqueleto blandían y enarbolaban a guisa de triunfante enseña, el plumero que gallardamente coronó, hacía medio siglo, el morrión del alojado. (Sinovas 1996: 26)

Punto final con el que se supera el tono irónico del comienzo para alcanzar las cotas del sarcasmo, destinado a provocar en el lector no ya una sonrisa cómplice sino una carcajada burlona ante la visión de esta escena en la que, en primer plano, aparece una figura femenina francamente ridiculizada. Se cierra, pues, la historia con una visión degradada de una anciana estrafalaria, lo que impide el más mínimo gesto de compasión hacia ella, la más parca reflexión sobre la desdicha de una vida consagrada a la espera del ausente, un espacio temporal convenientemente escamoteado mediante la elipsis de amplia duración.

Una explicación plausible de este final podría ser el que el cuento no persigue presentar a una víctima, sino caricaturizar una situación frecuente, avalada además por un código que impone determinados comportamientos, expectativas y, a menudo, desenlaces. La deformación a que han sido sometidos los personajes no busca tanto la burla directa como el utilizarlos como símbolos de una visión falsa del amor, de las relaciones amorosas, de las formas tan distintas de afrontar una relación según el sexo.

Esta circunstancia -la caricaturización- singulariza el relato frente a todos aquellos que cuentan situaciones semejantes, lo que de inmediato obliga a pensar en que este esconde algo más que una mera crítica generalizada; no es habitual en Pardo Bazán el uso de ese tipo de crueldad (la que subyace en la ridiculización extrema de personajes y/o situaciones), ni mucho menos tratar un tema doloroso como el del abandono con semejante desdén. Obviamente supera cualquier intencionalidad didáctica razonable, suena más bien a ganas de *dar una lec-*

ción a alguien, dar una a modo de respuesta contundente a quien parece que se la está mereciendo, y con unas armas que así se lo sugieran a un lector avezado.

El cuento apareció en *El Correo Español* de Buenos Aires el 11 de enero de 1893. Un soporte nada frecuente, pues, que sepamos, es el único cuento de Pardo Bazán aparecido en este diario, por tanto no destinado al lector habitual de los cuentos de esta escritora⁶. La fecha de publicación induce a pensar que el cuento fue escrito a lo largo de 1892, lo que lo hace coetáneo de un famoso relato de otro escritor en que se narra la historia de amor de una joven provinciana por un oficial alojado en su casa, una historia que, tras la desaparición de él, se prolongará hasta la ancianidad de ella, momento en que la protagonista sentirá renacer ese amor... de manera diferente a la experimentada por Eduvigis; se trata del relato *Doña Berta* de Leopoldo Alas, Clarín, aparecida en *La Ilustración Española y Americana* en 1891 y en el volumen de *nouvelles Doña Berta. Cuervo. Superchería* en 1892.

A partir de la constatación de estas dos coincidencias: fechas cercanas de publicación y punto de partida semejante del argumento comienza a surgir la sospecha de que podríamos encontrarnos ante una sardónica respuesta camuflada de la escritora a los ataques que desde hace tiempo viene recibiendo de Leopoldo Alas y más concretamente el que le dirige en el artículo "La novela novelesca" aparecido unos días después de que ella publicase el suyo con el mismo título⁷.

(6) Puede tratarse de una colaboración extemporánea, por lo que envía lejos un cuento que no se decide -o no se atreve- a publicar en España, lo que, hasta cierto punto, justificaría el insólito tono del relato. Podría darse el caso, comprobado en relación con otros cuentos, de que el diario bonaerense hubiese "tomado prestado" el texto de otra publicación, desconocida hasta ahora.

(7) Ambos artículos aparecieron en *El Heraldo de Madrid* como respuesta a la petición del director del diario, de ahí la coincidencia del título. El de Pardo Bazán apa-

El artículo de *Clarín* -como veremos más adelante- además de exponer su opinión acerca de “la novela en sus nuevas tendencias” (Alas 1991: 151), anuncia que a lo largo de la exposición se va a referir “a mis humildes ensayos de novela en la relación de cómo han sido antaño y cómo van a ser ahora”. Aunque no llega a tocar este último punto, nada nos impide pensar que ha acometido ya una transformación en su forma de concebir y realizar un relato, y que posiblemente esta se haya plasmado ya en sus últimas obras, entre las que se encuentra *Doña Berta*; una obra que fue recibida con entusiasmo por muchos lectores⁸, entre los que no dudamos se encuentra Pardo Bazán, aunque no lo declare públicamente ni haga mención expresa de ello en sus artículos de crítica⁹.

No es este el lugar para contar por lo menudo la historia de amor y de desamor entre Pardo Bazán y *Clarín*, una historia

rece el día 24 de mayo de 1891, el de Leopoldo Alas, el 4 de junio del mismo año. Al día siguiente, 5 de junio, y respondiendo a la misma petición, aparece “La novela enfermiza” de Juan Valera.

(8) “En el último libro (...) hay una joya literaria de inapreciable valor y de mérito indiscutible: *Doña Berta*”. C. José de Arpe, “Bibliografía. Un libro de *Clarín*”, *Revista de España*, 138, enero-febrero, 1892),

“... *Doña Berta* un original y precioso estudio...”, J. Ortega y Munilla, “*Doña Berta* por Leopoldo Alas”, *Los Lunes del Imparcial*, 29 de febrero de 1892.

“*Doña Berta* es la novela más perfecta de su autor”, R. Altamira, “*Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*, de Leopoldo Alas”, *La Justicia*, 13 de febrero de 1892.

“En cuanto a *Doña Berta*, es lo mejor del libro”, L. Paris, “*Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*. Novelas cortas, Madrid, 1892”, *La Correspondencia de España*, 12 de abril de 1892.

Apéndice a L. Alas “*Clarín*”, *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*, ed. de A. Sotelo Vázquez, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 259-272.

(9) Pardo Bazán sólo escribió un artículo sobre *Clarín*: “Notas bibliográficas. *Mezclilla*”, *La España Moderna* (II, 1889). En él la aguda observadora “advertía la crisis del pensador y del crítico, camino de la ‘manera abreviada’, que encontrará en las novelas cortas y los cuentos de los años noventa su mejor expresión.” (Sotelo Vázquez 2003: 44).

aceptada en el mundo académico como indiscutible y así lo recoge Ermitas Penas en el prólogo a su recopilación de artículos críticos clarinianos sobre Pardo Bazán¹⁰. En este prólogo, en el que se brinda información sobre los trabajos previos acerca de este *affaire* (M. Sotelo Vázquez, G. Davis, D. Gamallo Fierros, C. Bravo Villasante, M. Mayoral entre otros¹¹), se señala que “la escritora coruñesa es la persona a la que Alas presta más atención, desde la perspectiva de la crítica literaria, si exceptuamos a su gran amigo y maestro Galdós.” (Penas 2003: 10), con la diferencia de que las páginas dedicadas a Pardo Bazán, a partir de determinada época se constituyen en “un sinfín de *comentarios* por lo general malintencionados” (Penas 2003: 10); unos escritos que “parecen dictados por la franca enemistad que Leopoldo Alas alberga, ahora, hacia la creadora coruñesa.” (Penas 2003: 11)

Laureano Bonet en su análisis de la obra de E. Penas¹² subraya que la “época de mayor hostilidad [se sitúa] entre abril de 1890 y los años 96 ó 97” (Bonet 2003: 166). Unos años en que, según la recopilación, aparecen nada menos que cuarenta artículos en los que Alas habla directamente o alude a Pardo Bazán. Si sólo en los años 91-92 aparecen veintisiete

(10) E. Penas, “Clarín”, *crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003.

(11) Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, magisterio español, 1973.

Davis, G., “The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán.”, *Hispanic Review*, 39, 4 (October 1971), pp. 378-394.

Mayoral, M., Estudio introductorio a E. Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 9-36.

Sotelo Vázquez, M., “Clarín y Pardo Bazán”, en *Leopoldo Alas “Clarín”*, *Actas del Simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*, ed. de A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pp. 161-185.

(12) L. Bonet, “Clarín y E. Pardo Bazán: estampas de un conflicto literario”, en *La Tribuna* 1 (2003), A Coruña, pp. 165-176.

artículos, es decir, casi la mitad del total, no es difícil deducir de ello que 1891 y 1892 son los años en que la escritora debió sentirse verdaderamente perseguida por la inquina de aquel a quien le había unido amistad y admiración en la década anterior y que ahora declara sin tapujos en uno de sus "Paliques" (*Madrid Cómico*, 19 de septiembre de 1891): "Hemos reñido doña Emilia y yo. He descubierto en su carácter cosas que no me gustan; noto en ella cierta decadencia determinada por una hipertrofia de la vanidad, que parece un achaque senil..." (en Penas 2003: 196).

Conocido el vivo genio de Emilia Pardo y su ausencia de miedo a la hora de entablar polémica con aquel que se brindase a ello, resulta chocante que, ante ataques tan duros y, a veces, tan mezquinos como los lanzados por Alas, no contestase. Una plausible explicación viene de la mano de las cartas escritas a Galdós, en las que expone su percepción de las críticas de *Clarín*: "Para mí la mala fe es evidente" (en Faus 2003: 502), así como su aceptación del consejo brindado por su amigo: "Me alegro de que te cerciorases de que mis sospechas respecto a los móviles de conducta de *Clarín* no carecían de fundamento (...). Pero tienes razón, como siempre (...), al aconsejarme que no intrigue." (en Faus 2003: 502).

Efectivamente, nunca responderá abiertamente a las provocaciones de los artículos de Leopoldo Alas, pero tampoco dedicará una sola línea más a comentar la obra de dicho escritor, algo que enfurece sobremanera al mismo y así lo deja ver en el "Palique" citado más arriba, en que ante la ausencia de una crítica de su novela *Su único hijo* en la revista de Emilia Pardo *Nuevo Teatro Crítico* arremete en los siguientes términos: "No esperaba yo lo que mi librejo no merecía (...); ¡pero una ligera nota, cuatro palabras, digo, dos palabras, sólo dos palabras! (...) Y allá va mi segunda novela... y como si cantara." (en Penas 2003:196-197). Un poco más adelante, deja de lamentarse para pasar al ataque:

Acuérdese usted, señora, acuérdese. Mientras usted me adulaba, esta es la palabra, me adulaba, y sin sentirlo probablemente, me repetía cien veces que yo era novelista, yo le decía a usted que me temía mucho no serlo (y aún lo temo); y por medio de eufemismos le daba a entender... que usted no lo era tampoco. (en Penas 2003: 197)

Y volver a insistir de inmediato en el tema del silencio, insinuar una amenaza y sentenciar acerca de los propósitos de la escritora:

¿Qué se propone usted, señora? ¿Matarme con su silencio? ¿Dejarme en la oscuridad? (...), francamente, señora, aunque usted insista en preterir mi nombre sistemáticamente... aquí y en América ya saben que existe y que soy muy capaz de seguir hablando de usted bien o mal, según lo pida la justicia, aunque usted se empeñe en suprimirme, (...) ¿Qué ha sido ese silencio *estudiado*? ¿Una venganza? (...), me parece que lo que usted hace conmigo... como desquite, es poco. Como injusticia y parcialidad, mucho. (en Penas 2003: 198).

No se limita Leopoldo Alas a demostrar su enfado y reclamar la atención de Pardo Bazán sólo en sus artículos, también en las cartas a sus amigos (Palacio Valdés, Pereda o Galdós) aparecen invectivas, absolutamente desconsideradas y preñadas de rencor algunas, contra la escritora y crítica y como colofón de toda esta demostración de inquina contamos además con la novela inconclusa *Cuesta abajo*¹³, en la que escasamente emboscado tras el nombre de uno de los personajes femeninos, Emilia Pombal, aparece el retrato de Emilia Pardo encarnado en una mujer que afirma que su hermana y su tía le llaman “la *Jorge Sandio*, porque leo libros que a ellas no les gustan” (en Penas 1999: 349), amén de responder físicamente a una imagen escasamente generosa para con la escritora, de donde

(13) Publicada en *La Ilustración Ibérica*, entre el 15 de enero de 1890 y el 25 de junio de 1891.

deduce Ermitas Penas que con la publicación de esta novela *Alas ahonda* “en la ruptura con la autora coruñesa” (Penas 1999: 349).

No contamos con ningún documento (salvo las alusiones en cartas) que recoja las reacciones que esta guerra abierta debió suscitar en la escritora, la cual, según Gamallo Fierros, adoptó un “papel casi pasivo, a la defensiva” (Gamallo Fierros 1987: 282), con la intención, quizá, de no emponzoñar más la ya bastante envenenada situación, ni dar pábulo a otro tipo de críticas y de críticos. Pero... ¿no puede haberse dado el caso de que recurriese a un medio semejante al usado por *Clarín* al escribir *Cuesta abajo*? La diferencia consistiría en que en vez de retratar sarcásticamente al escritor, huyendo del ataque directo¹⁴, utiliza un arma que ella sabe manejar bien: la sutileza, consistente en este caso en desviar el ataque del autor y dirigirlo hacia una de sus criaturas, hacia una obra de la que él se encuentra particularmente satisfecho, de la que más ufano se sentía en ese momento: *Doña Berta*, de la que comenta a sus amigos: a Galdós (en carta de 17 de junio de 1891) “... es de lo que me ha salido menos malo” (citada por Sobejano 1991: 81); a Fernández Lasanta, el 15 de marzo de 1891: “... es, para mi gusto, lo más artístico que he escrito hasta ahora.” (citada por Díaz Castañón 1987: 830); en dedicatoria a Tomás Tuero: “...este libro [es] el que más quiero de los míos.” (citada por Díaz Castañón 1987: 831), refiriéndose al tomo en el que, junto a *Doña Berta* aparecen los relatos *Cuervo* y *Superchería* y para el que él ha insistido ante el editor. “Deseo que en la portada se lea *Doña Berta* con letras mayores y después con otras bastante más pequeñas...” (Ezama 1997: XXXV).

(14) Años más tarde en una entrevista concedida al diario *El Día* insiste, al hablar de sus aspiraciones a un sillón de la Academia: “... expondré (...) cuanto el tema me ha sugerido, sin agravio ni ofensa de personas, que eso siempre lo he evitado al escribir.” (*El Día*, n° 13.243, 7 de febrero de 1917).

Son muchos los estudiosos que han analizado *Doña Berta* desde distintas perspectivas¹⁵ y no es el objeto de este trabajo su análisis, me limitaré a señalar aquello que me parece relevante para confirmar mi sospecha de que "El plumero" se constituye en una sutil repuesta de Emilia Pardo Bazán a las invectivas de Alas, de cómo Eduvigis Gomar no es más -ni menos- que la imagen deformada por la realidad (mejor dicho, por lo que Pardo Bazán considera que es la realidad) de Doña Berta, y no tanto por el retrato esperpéntico que se nos ofrece de ella al final del cuento como por la transformación a que ha sido sometida la historia de amor de Doña Berta, desde el punto de vista de la *idealidad*.

No debemos olvidar que *Doña Berta* inaugura una nueva forma de escribir de Alas¹⁶, que se deja sentir ya en la denominación de este relato como una *nouvelle* (o *novela corta*), tras superar una etapa de crisis, física y emocional, que comienza en

(15) Ezama, Á., Prólogo a Leopoldo Alas "Clarín", *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997.

Maestro, J. G., "La muerte y las funciones narrativas en *Doña Berta* de Clarín. Clasificación e interpretación.", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLII, p. 123-143.

Mañero, D., "La estructura de *Doña Berta* como denuncia del inmovilismo social carlista y capitalista.", *Hesperia*, I (1998), pp. 81-103.

Ordóñez, D., "La superación del naturalismo en Leopoldo Alas: el correlato objetivo en *Doña Berta* (1891)", *España Contemporánea*, XII-1 (1999), pp. 77-94.

Romero Tobar, L., "*Doña Berta* en su pintura (Sobre la evolución narrativa de "Clarín")", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, castalia, 1994, t. IV, pp. 327-343.

Sotelo Vázquez, A., Prólogo a Leopoldo Alas "Clarín", *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-104.

Vallis, N., "La función del arte y de la historia en *Doña Berta* de Clarín", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 67-78.

(16) "Esta novela que crea y penetra en la psicología de los personajes con el fin de trazar su anatomía espiritual es el escenario que Clarín propone en la crisis del naturalismo de escuela y dentro de ese escenario la modalidad narrativa por la que siente más entusiasmo es la de la novela poética o novela del sentimiento, que es el lugar de *Doña Berta*." (Sotelo Vázquez 2003, 63).

1885, coincidiendo con los años en que nuevas corrientes literarias, en especial el espiritualismo, empiezan a hacerse sentir. Según Carolyn Richmond, la publicación en 1891 de la novela *Su único hijo* y el volumen *Doña Berta. Cuervo. Superchería* marca el momento en que Leopoldo Alas “logra superar por fin esta época de transición para abordar, con nueva confianza y fe, la última década del siglo.” (Richmond 1998: 616). Esta “nueva orientación literaria que se encuentra definida en los artículos clarinianos sobre ‘La novela novelesca’ y ‘La novela del porvenir’” (Ezama 1997: LXXV). En el primero de ellos, se declara Alas de acuerdo con la definición del término *novelesca* dado por M. Prévost: “Novelesca, no en el sentido de una más amplia fábula, sino de *mayor expresión de la vida del sentimiento.*” (Alas 1991: 153), y más adelante añade “es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de *sentimiento.*” (Alas 1991: 161).

El artículo contiene además abundantes alusiones directas al escrito por Pardo Bazán y otras no menos directas a la propia autora, cargadas de un sarcasmo rayano en la ofensa, con las que busca desmontar la argumentación de la escritora, entre otras para hacerle ver la existencia de “esa idealidad nueva, ese anhelo sincero de espiritualidad reformada, avisada, parsimoniosa y prudente...” (Alas 1991: 158). Termina el extenso comentario emparejando el nombre de Emilia Pardo con aquel citado por la Emilia Pombal personaje de la novela inconclusa *Cuesta abajo* a la vez que interpreta intencionadamente unas palabras de la autora coruñesa: “Hoy, para ser *Jorge Sand* al pie de la letra, es tarde; pero quiera Dios que inspirándose en las *natillas y merengadas* que a doña Emilia empalagan, aparezcan novelistas, poetas, psicólogos sentimentales y piadosos...” (Alas 1991: 163).

No cabe duda de que *Clarín* ha buscado -y logrado- que su novela corta *Doña Berta* participe de ese anhelo de espiritualidad y sentimentalismo que encierra esa nueva forma de novelar, de ahí que los estudiosos la denominen “novela poética”, “novela poetizada” o “relato lírico” (Ezama 1997: LXXV) y que Sobejano señale que con la muerte de doña Berta se “iba acabando la ‘poesía’ del romanticismo primero y el anhelo de *idealidad en la realidad* del último romanticismo.” (Sobejano 1991: 94).

Y esos espiritualidad, sentimentalismo e idealidad presentes en *Doña Berta* son precisamente los que más se echan en falta en el cuento “El plumero” de Pardo Bazán, que parece escrito con la intención de echar por tierra toda la teoría y la praxis clariniana, al menos en lo tocante a la narración de historias de amor. A primera vista argumento, personajes centrales y narrador coinciden, pero sólo en el planteamiento, porque el sarcasmo que termina por convertir la historia pardobazaliana en un esperpento parece buscar la ridiculización de la *nouvelle clariniana*.

De entrada, en “El plumero” se reduce al mínimo -frente a la prolijidad narrativa de *Doña Berta*- la extensión del relato, a la búsqueda de ofrecer sólo los datos imprescindibles, que vendrán socarronamente comentados por un narrador que en nada se parece al narrador “panegírico o lírico de la exaltación emotiva (...) [situado] en una estrecha proximidad compasiva con respecto a sus personajes” (Ezama 1997: XLIV) que relata la historia de doña Berta. Al contrario, el narrador pardobazaliano mantiene un supuesto distanciamiento en el tono, con el pretexto de querer contar la historia de forma fidedigna, a la par que introduce comentarios sardónicos que buscan la generalización; es decir, se busca desnudar a los personajes y su historia de cualquier rasgo que provoque la compasión del lector, de cualquier elemento que los singularice, los individualice, pasando así a convertirse en representantes de un suceso prosaico por

frecuente y repetido, demostrativo de que la realidad se apodera de la idealidad y de que no existen historias de amor únicas:

... procurando que el misterio sazonzase los gustos del amor, que no hay condimento de más gracia (...); ;nadie negará que es una serie de impresiones muy propias para fundir la nieve de un corazón cándido y puro! (...); que esto tiene el amor, que así crece consentido como castigo (...); ya no pensó en más, ni en más acostumbran pensar los alojados. Todo concluye y los idilios de guarnición antes que todo (...); el teniente, el cual, según suele ocurrir en semejantes ocasiones (...), quizá por la detestable predisposición que tiene el hombre (...); las sugerencias de bondad (no hay otras más peligrosas) ... (Sinovas 1996: 23, 24, 25).

El mismo narrador entrometido y socarrón, que no ha dudado en ilustrar al lector cuando llega la hora de puntualizar la localización espacio-temporal con comentarios como: “reina-ba en la provincia octaviana paz” (Sinovas 1996: 23) -recuérdese que *Doña Berta* arranca con un “Hay un lugar en el Norte de España adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros.” (Alas 1997:165)-, y alusiones a adelantos técnicos -a los que tanto temerá doña Berta- “entonces no se conocía en España telégrafo, ni siquiera en sus imperfectas formas anteriores al invento de Morse” (Sinovas 1996: 23). Tampoco duda el narrador a la hora de calificar una forma de vida con una sola y rotunda frase: “un hogar siempre cerrado con rigideces de harem” (Sinovas 1996: 24), una calificación que subraya una de las causas del adverso *destino relativo* de la mujer, y que completa con la enumeración de los agasajos ofrecidos a los militares alojados: “admitirle a la mesa, hacerle plato de lo mejor, mullirle la cama con torre de colchones (en *Doña Berta* “el herido pasó de la tarima de la capilla a las plumas del mejor lecho que había en la casa”; Alas 1997: 174), coserle los botones del uniforme y plancharle la ropa blanca” (Sinovas 1996: 24), gracias a los cuales los alojados terminarán por formar parte del ámbito doméstico a medida que “se encariñan con los chiquillos, la criada, el perito de lanas y el jilguero...” (Sinovas 1996: 24). Esta intencio-

nada enumeración de unos actos que sólo persiguen la comodidad del alojado, así como la elección de los seres más tiernos de la casa como receptores del cariño del huésped enfatizan la visión tópica del hogar tradicional, una domesticidad que en el caso del relato clariniano aparece simbolizado en las abundantes alusiones a la colada, a la “ropa blanca tendida en la huerta” (Alas 1997: 181). La criada, el perrito y el jilguero... ¿no podrían ser el correlato irónico de Sabelona, del gato y de aquel rruiseñor que cantaba “solitario en la vecina *carbayedá*” (Alas 1997, 175), canto que hizo desfallecer a Berta bajo el laurel real?

Pero, además (y esto resulta bastante convincente desde la perspectiva de mi sospecha), es un narrador tan puesto al día en materia literaria que no duda en denominar las acciones de los personajes como “novela corta, con sujeción a las condiciones de tiempo y lugar” (Sinovas 1996: 23), en reiterar la localización temporal pero añadiendo una caracterización de historia literaria: “Corría entonces el período de la sensibilidad en literatura y en amor” (Sinovas 1996: 24), en parafrasear “al poeta griego” (Sinovas 1996: 24) y en imitar un determinado estilo literario al describir las reacciones de los personajes: “¡Qué de párpados enrojecidos, qué de ataques de nervios, qué de soponcios, desganas, suspiros, colores quebrados y lágrimas bebidas!” (Sinovas 1996: 25).

Estas intromisiones me confirman en la idea de que el narrador es el gran protagonista de este cuento pardobazariano, no sólo porque conduce toda la historia y decide qué debemos conocer de los personajes además del cómo (tanto el momento de la despedida de la pareja como su reencuentro cuarenta años más tarde aparecen en forma de relato sumarial), sino también porque su constante presencia impide cualquier atisbo de sentimentalismo, de idealidad. Añádase a ello el *crescendo* de sarcasmo en el tono, que culmina en la sucinta descripción de la escena muda final y la decisión de abandonar la historia es ese momento, de manera que se fije en la retina del lec-

tor esa imagen estafalaria, ajena a cualquier atisbo de compasión o de simpatía.

Al personaje femenino, al igual que en *Doña Berta*, lo encontramos en dos momentos de su vida. En el primero, Eduvigis ya no es una niña, lo que obliga al narrador a aventurar que “no juraría yo que su corazón fuese página blanca sin nada escrito” (Sinovas 1996: 24). Su educación sentimental se ha forjado en la lectura de “novelas del corte de la *Amalia* de Mansfield” (Sinovas 1996: 24); algo muy parecido le sucede a Berta, la soltera de edad indefinida, rodeada de hermanos, uno de los cuales “traía a casa novelas de la época, traducidas del francés. Las leían todos. En los varones no dejaban huella; en Berta hacían estragos interiores. (...). Jamás pudieron sospechar los hermanos la hoguera de idealidad y puro sentimentalismo que tenían en Posadoiro.” (Alas 1997: 172-173), por eso, como a Eduvigis que “aplicaba a sus propias aventuras amorosas los lacrimosos tortoleos de aquellas ficciones.” (Sinovas 1996: 24), le sucede a Berta que su “historia fue bien sencilla; como la de sus libros, todo pasó lo mismo.” (Alas 1997: 173). Son, pues, ambas ejemplos de la malformación femenina propia de la época, resultado de la amalgama de desconocimiento y literatura folletinesca. Lo que las hace diferentes es el tratamiento a que las ha sometido el narrador cuando afrontan su historia amorosa: lo que en Berta aparece como candidez e inocencia, se muestra en Eduvigis rozando la ñoñería, pero una ñoñería interesada que tiene como finalidad última la consecución de una meta.

La gran diferencia entre ambas viene dada por el hecho de que el narrador de “El plumero” dedica amplio espacio (de hecho se convierte en el episodio central) al relato de las demostraciones de dolor de Eduvigis ante la partida de Morla, y el rápido cambio sufrido una vez lograda la promesa de matrimonio, una promesa que el narrador presenta como planteada por él más por huir de una situación violenta que por verdadero convencimiento. Frente a esta descripción de un tira y afloja del que

sale aparentemente victoriosa Eduvigis, en *Doña Berta*, el narrador, llegado el momento de la separación de los amantes, se limita a ofrecer un sucinto y sobrio resumen de lo que pudo haber sido una larga conversación: "El capitán prometió volver a casarse. Estaba bien. No estaba de más eso; pero la dicha la tenía ella en el alma. Esperaría cien años." (Alas 1997, 176).

En su segunda aparición, ancianas ya ambas, las une un rasgo cromático: el amarillento de su color, suavizado en el caso de Doña Berta tras su muerte: "De color de marfil amarillento el rostro." (Alas 1997:221); ambas están flacas: Eduvigis es una "estantigua consumida", doña Berta "una anciana flaca" y su atavío las afea y las reduce a una mancha opaca, pero ambas conservan una gran fuerza interior (¿el amor?) que las conduce a llevar a cabo ese esfuerzo supremo: salir de su encierro (contemplado en *Doña Berta*, escamoteado en "El plumero"), y afrontar la realidad. La muerte convierte a Doña Berta en una heroína romántica, mientras que el ridículo de su aspecto y su gesto condena a Eduvigis a convertirse en un fante irrisorio.

De los personajes masculinos, los galanes, poco se puede decir, sino que, tanto en uno como en otro caso, terminan por aparecer como estereotipos, gracias a la insistencia del narrador por hacer extensivos sus actos y pensamientos a todo el género masculino en el caso de "El plumero"; en el de *Doña Berta*, le interesa tan poco al narrador que incluso prescinde de su nombre e insiste en denominarle por su grado -capitán- o por su facción política -cristino, negro, liberal-; como nota interesante se podría aducir que ante el extraño caen fascinados todos los miembros de la familia Rondaliego¹⁷ y que él, una vez ha abandonado Susacasa parece liberarse de la obligación moral que se había impuesto con respecto a Berta y, tras ello, recuperar su

(17) Una fascinación expresada en la descripción de neta filiación romántica de cómo el "capitán garrido (...) leía en voz alta, con hermosa entonación, blanda y rítmica, que los adormecía dulcemente, después de la cena, a la luz del velón vetusto de Posadoiro, que resonaba con las palabras y los pasos." (Alas 1997: 174).

papel de héroe romántico: “Una tarde (...) oye cantar el bronce del himno de la guerra; como un amor supremo, la muerte gloriosa le llama desde la trinchera...” (Alas 1997: 176). Frente a este romancesco final, el teniente Morla aparece convertido en mariscal de campo, capitán general posiblemente más en función del prosaico escalafón que de sus méritos en campaña.

Será, de nuevo, la actitud de ambos en el momento de la separación lo que ratifique la sospecha de la intención caricaturesca. El Morla pardobazaniano es mostrado por el narrador como un tipo genérico que actúa según se desprende del tópico: hombre acosado por una mujer que promete lo que sea con tal de poner fin a una escena violenta: “... los desesperados extremos de Eduvigis acabaron por hacer mella en su alma compasiva, y mitad por lástima, mitad por secreto remordimiento anticipado, no escaseó promesas, juramentos y demostraciones.” (Sinovas 1996: 25). No así el anónimo capitán de Berta que “se ofreció a sí mismo, a fuer de amante y caballero, volver cuanto antes a Posadoiro, renunciar a sus armas y pedir la mano de su esposa...” (Alas 1997: 176).

En ambos casos su presencia es imprescindible para que se produzca la historia, pero no cabe duda de que el centro de interés recae sobre las mujeres cuyo acto final, sublime en apariencia el uno, debido a la carga de compasión con que el narrador impregna una escena cuidadosamente preparada mediante el relato de los pormenores previos, ridículo el otro, también por decisión de un narrador en este caso nada compasivo y sí muy interesado en provocar una reacción jocosa en el lector.

Esta actitud del narrador de “El plumero”, que ha mantenido un tono festivo a lo largo de todo el relato, podría ser la respuesta a otra de las críticas vertidas por *Clarín* (“Palique”, *Madrid Cómico*, 25 de octubre de 1890): “También merecen elogio algunas notas cómicas que salpican, de tarde en tarde, la novela. Por lo común, la Sra. Pardo Bazán no suele ser afortunada en este género de atractivos, y antes bien suelen malograrse en su pluma sosa y poco flexible los cuentos que acaso tienen

chiste en sí mismos.” (en Penas 2003: 133). Es posible que tenga alguna razón el crítico, no son los cuentos pardobazanianos -al menos en lo relativo a los cuentos relacionados con el suceso amoroso-, precisamente jocosos, buscan a lo sumo provocar una sonrisa cómplice (“Feminista”, “Por el arte”, “Rosquilla de monja”¹⁸), regocijarse con un suceso o personaje curioso (“El pajarraco”, “Sí, señor”, “En Babilonia”¹⁹), pero nunca arrancar una carcajada divertida. Quizá porque el modelo transmisor de Pardo Bazán y su intencionalidad crítica basan su fuerza en un magistral uso de la ironía a la búsqueda de “ilustrar imparcialmente el mal contra el que protesta” (Ciplijauskaité 1982: 132), y que no es otro que el de la condición femenina.

Su defensa a ultranza del derecho de la mujer a ocupar un puesto visible en la sociedad es otro de los motivos que la alejan de Leopoldo Alas, quien no dudará en criticar su trabajo feminista acudiendo al mismo tono ofensivo que recorre sus artículos de estos años infaustos, así sucede en el artículo²⁰ dedicado a comentar el Congreso Pedagógico de 1892 en el que intervino activamente Pardo Bazán²¹, incurriendo en un nuevo ataque

(18) “Feminista”, *Sud-exprés (Cuentos actuales)*, Obras Completas, t. 36, Madrid, ed. de la autora, s.a., [1909], pp. 256-260.

“Por el arte”, *Nuevo teatro Crítico*, julio-octubre 1891; *Cuentos de Marineda*, Obras Completas, t. V, Madrid, ed. de la autora, s.a. [1892], pp. 107-162.

“Rosquilla de Monja”, *Nuevo Teatro Crítico*, diciembre de 1893, pp. 227-233; *Cuentos nuevos*, Obras Completas, t. X, Madrid, ed. de la autora, s.a. [1894].

(19) “El pajarraco”, *Cuentos trágicos*, Madrid, Renacimiento, s.a., [1912].

“Sí, señor”, *Cuentos de amor*, Obras Completas, t. 16, Madrid, ed. de la autora, s.a., [1898], pp. 293-296; *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1909.

“En Babilonia”, *El Imparcial*, 15 de septiembre de 1902; *Sud-exprés (Cuentos actuales)*, Obras Completas, t. 36, Madrid, ed. de la autora, s.a., [1909], pp. 12-18.

(20) *El Día*, n° 4.513, 15 de noviembre de 1892. Recogido en *Palique* con el título: “Congreso pedagógico”, Madrid, Victoriano Suárez, 1894, pp. 175-180.

(21) En ese Congreso leyó la escritora, el día 16 de octubre de 1892, la Memoria: “La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y referencias”, recogida posteriormente en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, año II, 22, (octubre de 1892), pp. 14-82.

frontal: “Sea como quiera, doña Emilia se presenta a defender la *enseñanza de la mujer*, causa por sí nobilísima, con un radicalismo, con unos aires de fronda y con un *marimachismo*, permítaseme la palabra, que hacen antipática la pretensión de esa señora, y de suyo vaga, inoportuna, prematura y precipitada.” (en Penas 2003: 214). El artículo abunda en una visión de la mujer tan alejada de aquella que defiende la escritora, que no sería extraño el que ella concibiese la idea de, si no convencerle mediante la demostración, ofrecerle una versión satírica de la vida a que parecen abocadas esas mujeres ante las que el catedrático de Derecho romano no hubiera podido explicar determinadas partes de la disciplina, por “no ofender el pudor y la inocencia, en que creo y adoro.” (en Penas 2003: 215).

Una declaración esta de Clarín que remata la dura exposición en que, con una honda carga irónica, critica el que Pardo Bazán ratifique su afán de instrucción para la mujer enviando a su hija a un Instituto de Enseñanza Media: “... no espere la señora Pardo que su conducta tenga muchas imitaciones, porque (...) la mujer española (...) no comprende la abnegación social, no sacrifica la familia a intereses más altos... (en Penas 2003: 214).

Ninguna de estas invectivas públicas de Clarín, en algunas de las cuales sobrepasa el límite de lo literario para irrumpir en el ámbito de lo privado, recibe más respuesta de ella que el sonoro desdén del silencio, lo que no es óbice para que exista el deseo de dar una respuesta inteligente, sutil, que desbarate los argumentos tanto humanos como literarios del asturiano: ¿así que *idealidad, sentimiento, lirismo, inocencia, pudor?*, pues ahí van: cursilería y actitud interesada de ella, indiferencia y abuso en función de unos privilegios de él, años que no perdonan y convierten a la más hermosa en un espantajo... es decir, realidad en estado puro.

ÁNGELES QUESADA NOVAS

IES “Dámaso Alonso”. Madrid, diciembre 2005

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L., "Congreso Pedagógico", *El Día*, nº 4.513, 15 de noviembre de 1892. Recogido en *Paliques* en la sección "Sátura", Madrid, Victoriano Suárez, 1894, pp. 175-180; en E. Penas, *Clarín, crítico de E. Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 213-216.
- , *Cuentos*, ed. de Á. Ezama, est. de G. Sobejano, Barcelona, Crítica, 1987.
- , *Ensayos y revistas*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, Lumen, 1991.
- , "La novela novelesca", *El Heraldo de Madrid*, 4 de junio de 1891; en L. Alas, *Ensayos y Revistas*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, Lumen, 1991, pp. 151-163.
- , "Palique", *Madrid Cómico*, 25 de octubre de 1890; en E. Penas, *Clarín, crítico de E. Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003, pp. 133-135.
- , "Palique", *Madrid, Cómico*, 19 de septiembre de 1891; en E. Penas, *Clarín, crítico de E. Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003, pp. 195-199.
- BONET, L., "Clarín y E. Pardo Bazán: estampas de un conflicto literario." *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 1 (2003), A Coruña, pp. 165-176.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B., "El narrador, la ironía, la mujer: perspectivas del XIX y del XX", en *Homenaje a J. López-Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 129-149.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C., "Leyendo Doña Berta", en *Actas del Simposio Internacional Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo 1994, Oviedo, Universidad, Ayuntamiento, Principado de Asturias, 1997, pp. 827-839.
- EZAMA, A., Prólogo a L. Alas, *Cuentos*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. XXVII-XCIX.
- FAUS, P., *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, dos tomos, A Coruña, Fundación "Pedro Barrié dela Maza", 2003.
- GAMALLO FIERROS, D., "La Regenta a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín", *Actas del Simposio Internacional Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, 1994, Oviedo, Universidad, Ayuntamiento, Principado de Asturias, 1997.

-
- PARDO BAZÁN, E., Entrevista, *El Día*, nº 13.243, 7 de febrero de 1917.
- , “La mujer española”, *La España Moderna*, año II, XVII-XX (mayo-agosto 1890), en G. Gómez-Ferrer, (ed.), E. Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 71-116.
- , “El plumero”, en J. Sinovas, *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, Burgos, Librería Berceo, 1996, pp. 23-26.
- PENAS, E., “El Cisne de Vilamorta de E. Pardo Bazán, los modelos vivos y la intencionalidad lectora”, *Revista Hispánica Moderna*, LII, 2 (Diciembre 1999), pp. 341-349.
- , *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003.
- QUESADA NOVÁS Á., *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones Universidad Alicante, 2005.
- RICHMOND, C., “Clarín, proyectos novelescos y relatos cortos”, en *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (II)*, Coord. por L. Romero Tovar, Madrid, Espasa, 1998, pp. 611- 623.
- ROMERO TOBAR, L., Introducción a Clarín, *Doña Berta y otras narraciones*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 7-39.
- SOBEJANO, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991.
- SOTELO VÁZQUEZ, A., Introducción a L. Alas, *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-96.