La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# "El rostro, ambiguo espejo del alma: descripciones masculinas y femeninas en la obra de Emilia Pardo Bazán"

Javier López Quintáns

(I.E.S. "RAMÓN Mª ALLER ULLOA", LALÍN)

Víctor Hugo, gran novelista del XIX, decía que "La risa es el sol que ahuyenta el invierno del rostro humano". En la obra narrativa de Pardo Bazán he descubierto rostros que semejan espejos de almas tortuosas; rostros curiosos, caricaturizados a veces, inexpresivos o a ratos excesivamente reveladores. Rostros que no querían decir nada y lo decían todo. Rostros inermes o cargados de impulsiva vida. Rostros bellos o ajados, perfectos o cuasi monstruosos, ensoñadores o perversos. Rostros en los que un mero detalle podía ser prueba reveladora del carácter de un personaje.

Me detengo ahora en esos momentos, en los que podemos configurar una poética descriptiva, un perfil de los rasgos a los que recurre, a veces de forma reiterada, otras desprendiendo destilaciones fugaces que caracterizan en cualquier caso muy acertadamente a ciertos actantes. El artículo que ahora se inicia aborda los rasgos predominantes del rostro de los personajes pardobazanianos, los pone en conexión con los movimientos de la época, y procura configurar ciertos patrones característicos a partir de los cuales se moldea la presentación del personaje[1].

## *1. PERSONAJES FEMENINOS*

Pardo Bazán siente predilección por prototipos diferentes de féminas, figuras que varían con el tiempo a la par que mudan las inclinaciones artísticas y estéticas de la autora. Nos resulta llamativo, por ejemplo, cierto tipo de mujer de notoria tez pálida y porte delicado, dotada de una languidez próxima al esquema descriptivo de heroínas de textos románticos. Así ocurre, por ejemplo, con Lucía, la desdichada protagonista de *Un viaje de novios* (1881), en la que comprobamos que "se concentraba la luz en los puntos más salientes de su rostro y cuerpo"; y vemos "La frente, blanca como un jazmín", "los rosados pómulos, la redonda barbilla, los labios entreabiertos" o "los

[1] Como corpus, parto de la lectura de los textos narrativos publicados de Pardo Bazán (véase la bibliografía). De ellos he seleccionado las descripciones a mi juicio significativas, según se va comentando en el artículo.

nacarinos dientes [alusión fundamental en la obra de Pardo Bazán, como comentamos más adelante]" (pág. 107).

Esta belleza enfermiza se plasma, por supuesto, de forma más evidente en aquellos personajes aquejados por una dura enfermedad, como ocurre con Pilar (atormentada por la tuberculosis). De esta forma, sabemos de ella que "Tenía, como su hermano, tez de linfática blancura, cubriendo el afeite las muchas pecas; los ojos no grandes, pero garzos y expresivos, y rubio el cabello"; además, "sus orejas parecían de cera", la barbilla resaltaba por su "amarillez", "sus venas azuladas se señalaban bajo la piel", o "sus encías, blanquecinas y fláccidas, daban color de marfil antiguo a los ralos dientes" (*Un viaje de novios*, 1881, pág. 234). Una descripción como esta manifiesta también el interés de la autora gallega por la fisiología médica, pues no escatima detalles a la hora de presentar un rostro claramente marcado por la enfermedad. Convendría recordar, a mi juicio, la proliferación de topografías médicas durante la segunda mitad del XIX y el magisterio de teorías higienistas que relacionaban la salud del individuo con el medio en que este se movía[2]. Como se encarga de desvelar detalladamente el narrador, las recaídas y la desmejora física de Pilar guardan estrecha relación con sus excesos y su modo de vida. Por otra parte, el interés de Pardo Bazán por las teorías científicas de su momento ha sido destacado en numerosas ocasiones[3]. Pero no es el objetivo de este artículo desentrañar la posible influencia de

[2] "La percepción por la medicina de la época de fenómenos tales como la desigualdad social ante la enfermedad y la muerte, la existencia de zonas malsanas que actúan como focos epidémicos, o el incremento de la morbilidad en las ciudades, impulsa a los médicos a fijar su atención en la influencia del medio ambiente y del contexto social en los procesos patológicos, tomando desde entonces el espacio y el medio geográfico como objeto de estudio. La medicina de las constituciones, la teoría miasmática, la doctrina telúrica, y lo que hemos llamado «teoría social de la enfermedad», son algunas de las doctrinas científicas elaboradas por los médicos en los siglos XVIII y XIX, que hacen referencia al impacto del medio en la salud de la población. En su conjunto, estas doctrinas constituyen la base teórica del paradigma de las topografías médicas (...). A lo largo del ochocientos, se produce en España una expansión progresiva de los estudios de geografía médica, que alcanza su punto culminante en la octava década de la centuria. En esta expansión juegan un papel decisivo diversas corporaciones científicas, especialmente las Sociedades de Higiene y las Reales Academias de Medicina, que elaboran planes y ofrecen pautas para la realización de estos trabajos y mantienen un sistema de recompensas para sus autores. En este sentido, podemos referirnos al paradigma de las topografías médicas como un programa de investigación institucionalizado" (Urteaga, 1980: 52).

[3] Recordemos, como ilustración, sus artículos bajo el membrete de "La ciencia amena", sus reflexiones sobre el darwinismo, o sus conocimientos sobre enfermedades de la época (como bien ha demostrado Doménech, 2000).

tratados médicos sobre la construcción de personajes como Pilar. Sí nos vale lo dicho para introducir el canon descriptivo de Pardo Bazán: la autora, a lo largo de los años, revela una notoria inclinación a describir el rostro de sus personajes, el rostro como elemento característico del cuerpo a partir del cual, incluso, se pueden extraer conclusiones morales o de carácter sobre el mismo. Ojos, tez, cabello, a veces nariz y labios, aparecen reiteradamente en sus textos, en muchos casos de forma singularmente similar. Se trata de un modelo de amplia tradición, según el esquema petrarquista[4], que ella reformula y enriquece con aportaciones propias, como iremos viendo.

Según decíamos, con Pilar y Lucía encontramos un modelo característico, de mujer pálida, enfermiza, dotada de una belleza lánguida. Tenemos que precisar, con todo, que Pardo Bazán recurrirá a este tipo de belleza apagada, mortecina, durante muchos años, de forma más o menos esporádica. De hecho, podemos encontrar un ejemplo con ciertos paralelismos ya en el año 1916, en el caso de Amanda ("[…] más bien alta, pálida, con ardiente palidez de pétalo de magnolia; los ojos, entre verdes y grises, color de perla fina,

[4] Me remonto al modelo petrarquista por el eco y predicación del que gozó en la literatura europea occidental desde el Renacimiento. En realidad, hay que tener en cuenta que este esquema se moldea a partir de una rica tradición anterior, desde el platonismo, pasando por el amor cortés o el "dolce estil nuovo" (Serés, 1996: 150 y ss.). Así, "El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies (…). El retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas. Frente a la reina Talectrix, María Egipciaca (…) Laura no tiene nariz (Quondam 1991) y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco la tendrán [no ocurre lo mismo con parte de las descripciones de los personajes pardobazanianos]. Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad, sobre todo romana, en esculturas y medallones que Petrarca y sus sucesores más doctos, muchos de ellos coleccionistas o amigos de coleccionistas, conocían bien (Manero 1994). El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad" (Manero Sorolla, 2005: 249). Petrarca, como tantos autores clásicos, suscita el interés de Pardo Bazán. De este poeta dice que es "discípulo de Platón, de Plotino y de San Agustín, tempranamente imbuido de ideales modernos", y que para él "Laura era la Belleza, y no necesitaba ser otra cosa para exaltar un espíritu y elevarlo a la región de lo suprasensible, hasta volar a la Causa primera y, como Dante, percibir en vida los esplendores del paraíso. Su pelo de oro, su gracioso rostro, sus dulces ojos… Ahí estaba la idealidad de la madre de familia que se llamó Laura de Noves (…)" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, número 1180, 8 de agosto de 1904, pág. 522; pág. 266 de la edición facsimilar de la Hemeroteca Municipal de Madrid).

y el pelo más bien rubio, peinado con arte y coquetería en tejadillo sobre la frente", *La aventura de Isidro*, pág. 637). Lo fundamental, como iremos entresacando a lo largo de este artículo, es la preferencia de la autora por el rostro como carta de presentación de muchos personajes. Y a partir de ahora trataremos de demostrar que opta por un esquema descendente, desde ojos hasta boca, mejillas o barbilla, con un interés especial por los dientes y el cabello. Veámoslo.

En un texto como *La Tribuna* permanece la importancia de los ojos y la blancura de los dientes (Amparo es de "ojos grandes", "pobladas pestañas", y "dientes como gotas de leche", p. 77); lo mismo ocurre con la tonalidad de la piel, aunque ahora se convierte en una seña inconfundible del estrato social del que procede la protagonista. Ciertas reminiscencias del determinismo naturalista (presente en distintas cuotas en la obra, como ya percibió en su día Baquero Goyanes, 1971: 30), se manifiestan en una descripción del físico como esta, en la que el medio determina la apariencia de Amparo, pues su "tez era cetrina" y "el pelo embrollado semejaba un felpudo y el cuerpo y traje competían en desaliño y poca gracia" (pág. 77; curiosamente, en lo que toca al cuerpo y al traje que visten, Josefina es todo lo contrario: de escaso atractivo físico, pero con una vestimenta que la favorece). Si en los primeros rasgos de la descripción de Amparo que mencionábamos perviven asimismo ciertas notas del romanticismo, hace acto de presencia en este segundo caso un peculiar gusto por detalles físicos que relacionan al personaje con su entorno: no en vano, Amparo pertenece al mundo obrero, próximo en ocasiones a la marginalidad. De modo intencionado, a mi parecer, su descripción física contrasta con la de su galán, Baltasar (del que hablaré en el siguiente apartado).

Como Lucía, Amparo está dotada de una belleza notable, única; igual que con aquella, se detiene Pardo Bazán en el rostro y propone un recorrido más o menos descendente cuyo origen es la frente para luego culminar en la boca y sus dientes perfectos. Como si siguiese la estela de una peculiar descripción petrarquista, desciende poco a poco a través de detalles como "La lisura de ágata de la frente; el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa transparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al esfumino, cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas (...)". Esta última afirmación adquiere sin género de dudas un gran valor, pues demuestra la inclinación de

la autora hacia técnicas impresionistas que, a nuestro modo de ver, alcanzan cuotas señeras en otros textos como *La sirena negra*. Nos referimos a cierta tendencia al detalle descriptivo, con una adjetivación profusa que evoca lo sensorial, hasta delimitar una auténtica configuración pictórica a partir del dominio del color (a través de numerosas referencias visuales: recordemos la alusión al "terciopelo", o la "leve sombra al esfumino"[5]). No hay dudas sobre el interés de la autora por el impresionismo pictórico, quizás en parte responsable de la inclinación de Pardo Bazán hacia la luz o el color en sus descripciones.

Con tal descripción observamos además ciertas preferencias estilísticas de Pardo Bazán: hablamos de la larga enumeración, los sintagmas nominales extensos (generalmente, un determinante, el núcleo y varios complementos del nombre), la adjetivación rica, la predilección por la metáfora o el símil (caso del "como leve sombra al esfumino"), y el innegable gusto por las referencias lumínicas y el color ("bermellón", "rosa transparente", "áureo"…).

Pero la figura de Amparo nos conduce más allá, hacia el influjo de tendencias como el costumbrismo y la configuración de un tipo[6]. Amparo aparece como una belleza llamativa, prototípicamente ibérica. Así, leemos que "El pelo no se quedó atrás y también se mostró cual Dios lo hizo, negro, crespo, brillante. Solo dos accesorios no mejoraron, tal vez porque eran inmejorables: ojos y dientes, el complemento indispensable de lo que se llama un tipo moreno" (102). Y la descripción se centra en dos elementos fundamentales, básicos, como en buena parte de los personajes femeninos pardobazanianos: ojos claros y dientes extraordinariamente blancos. Y es que "Tenía Amparo por ojos dos globos, en que el azulado de la córnea, bañado siempre en un líquido puro, hacía resaltar el negror de la ancha pupila, mal velada por espesas y cortas pestañas. En cuanto a los dientes, servidos por un estómago que no conocía la gastralgia, parecían treinta y dos grumos de cuajada leche, graciosísimamente desiguales y algo puntiagudos como los de un perro cachorro" (103).

Frente a las peculiaridades de Amparo, destaca de forma notoria la presencia insulsa de Josefina, su rival, la que al cabo Baltasar elija. Ante la imponente

[5] Véanse, por ejemplo, los comentarios de Jongh (1994) o Varela Jácome (1995) en relación con obras como *La sirena negra*.

[6] Rubio Cremades (1983: 472) y González Herrán (2002: 219) relacionan a Amparo con el cuadro de Pardo Bazán *La cigarrera* (este aparece en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*).

presencia de Amparo, Josefina era "Mediana de estatura" y "su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos". Y reafirmando la predilección pardobazaniana por el rostro, encontramos dos elementos básicos: sus ojos y su boca. De los primeros, sabemos que "ni chicos ni grandes, no eran feos, pero sí dominantes y escrudiñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía"; de la segunda, que "su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en sus labios para que no tuviese visos de fingida y afectada". El hermoso tipo moreno de Amparo supera con creces al de Josefina; en esta última, "su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros" (*La Tribuna*, pág. 129).

Si seguimos nuestro recorrido por la obra de Pardo Bazán, observamos que ésta sigue fiel a sus patrones descriptivos: preferentemente la cabeza, y en especial los ojos, la boca, los dientes y el cabello. Parece casi obsesiva su predilección por los dientes de nácar, de blancura impresionante, que destacan poderosamente en el rostro, en otros muchos ejemplos, como el de Margarita, donde se nos dice que "Los ojos de la mujer son grandes, rasgados, pero los entorna en lánguido e incitativo mohín; su boca, pálida y entreabierta, deja ver, al modular la risa, no solo los dientes de nácar, sino la sombra rosada del paladar" ("La paloma negra", 1893, tomo VIII, pág. 142[7]). No importa que la mujer sea de baja extracción social para que posea tal dentadura. Lo vemos, así, en la Camarona: "(...) su gran boca bermeja [recuérdese lo mencionado en relación con Amparo], como una herida en un coral, sus dientes blancos y lisos a manera de guija que las olas rodaron". El resto de su descripción sigue acercándose a cierta topicidad: "sus negros ojos pestañudos, francos, luminosos; su tez de ágata [una vez más debemos remitir a la descripción de Amparo, dadas las notorias similitudes] bruñida por el sol y la brisa de los mares" ("La *Camarona*", 1896, tomo IX, pág. 87[8]); o en la gitana de "La maldición gitana": "Podría tener sus veinte años, y si la suciedad, la descalcez y las greñas no la afeasen, no carecería de cierto salvaje atractivo, porque los ojos brillaban en su faz cetrina como negros diamantes, los dientes eran piñones montados, y el talle, un junco airoso" (*Cuentos de amor*, 1898, tomo

[7] Publicado en *El Imparcial* el 17 de abril de 1893.

[8] Publicado en *Blanco y Negro*, número 253 (1896).

VIII, pág. 537[9]); pero también en otros mucho ejemplos, como en el de la Margarida de "Cuesta abajo" (1903) ("Era una rapaza fornida, como el pan de centeno; entre el tono melado de la tez resplandecían los dientes, semejantes a las blancas guijas pulidas y cristalinas que el mar arroja a la playa"; cómo no, en esta descripción no falta un elemento indispensable: "los ojos, negros y dulces, maliciosos, reían siempre", tomo II, pág. 325[10]), en Finafrol ("El rostro era delicioso de inocencia y de dibujo admirable; los ojos lo alumbraban con luz celeste, parecida al reflejo de las aguas de la ría, y los dientes de esmalte de perla brillaban como joyas en estuche de seda sonrosada. Soltó el cabello para peinarlo, y se vio su abundancia y su finura de madeja lasa, al esparcirse sobre los hombros", *Finafrol*, 1909, pág. 398), o en Candela Grimaldos ("Era de tipo infantil, y los dientes como piñones de nácar, y los ojos de castaña madura, sombreados con pestañas sedosas y espesas, caracterizaban una fisonomía interesante. La cabeza parecía inclinarse al peso de una cabellera magnífica, rojiza como la de los donceles que pintaron los venecianos", *Clavileño*, 1917, pág. 758). Las metáforas de los dientes como "nácar", "guija pulida" o de "perla" se repiten una y otra vez en la obra de Pardo Bazán.

Encontramos una explicación bastante plausible para la presencia de esos dientes blancos, perfectos, cuidados, en mujeres de baja extracción social. Pardo Bazán asocia este rasgo físico (que, sin duda, admira) con el caso de mujeres que, frente a la miseria que las circunda y las necesidades que padecen, manifiestan un carácter bravo y fuerte. Hablamos, por tanto, de la predilección de Pardo Bazán por una mujer nueva, decidida, capaz de afrontar las dificultades sembradas por su entorno[11]. La simpatía que este tipo de figuras le suscita queda plasmada, indisociablemente, con la atrayente descripción física con la que las presenta.

Lo comprobamos también con "La dama joven" (1885), donde se lee de Concha que "Remata el cuerpo una cara oval, algo pecosa hacia el contorno de las mejillas; el pelo, rubio como la harina tostada, nace copioso en la nuca y frente, y desciende en patillas ondeantes hasta cerca del lóbulo de la oreja; entre los labios, gruesos y cortos, brilla como un relámpago la nitidez de la dentadura. Los ojos, aunque hinchados de dormir, no encubren que son

[9] Publicado en *El Liberal* el 5 de septiembre de 1897.

[10] Publicado en *El Imparcial* el 9 de marzo de 1903.

[11] Esta predilección fue anotada por Herrero Figueroa (2004: 44) en lo que toca al tipo de voz narrativa por el que se decantaba Pardo Bazán.

garzos y candorosos todavía". Tópica parece ya la blancura de los dientes (una vez vistos tan abundantes ejemplos), como no menos reiterada es la presencia del pelo rubio y abundante. Además los ojos se convierten (como ocurre otras muchas veces) en puente de expresividad del personaje, en espejo de sus estados de ánimo y manifestación de su carácter. Pero volviendo a los dientes, en numerosas ocasiones suponen lo más interesante del rostro, incluso en casos como la pobre Leocadia de *El cisne de Vilamorta* (1885), figura femenina dotada de una evidente fealdad: "De su basto cutis hizo la viruela algo curtido y agujereado, como la piel de una criba; sus ojuelos negros y chicos, análogos a dos pulgas, emparejan bien con la nariz gruesa, mal amasada, parecida a las que los chocolateros ponen a los monigotes de chocolate; cierto que la boca, frescachona y perruna, luce buenos dientes" (201).

Por su parte, los ojos, llenos de vida, transmiten sentimientos adormecidos, latentes, o tal vez culpas, resentimientos o remordimientos que convierten al personaje en individuo sufriente. Lo vemos con nitidez en "El mechón blanco" (1892), de protagonista de llamativa "palidez", de "relucientes (…) pupilas", de ojos que despedían "un relámpago" ante las miradas insistentes. El cabello blanco que sobresale de su (cómo no) abundante y negra cabellera revela una culpa de otro tiempo (tomo I, pág. 114[12]).

La descripción física supone por tanto un medio fundamental para perfilar el carácter de la mujer. Y aquí los ojos reflejan sin duda la fuerza de su carácter, como en otros relatos, donde la mirada trasluce un alma compleja y, a veces, atormentada, en ejemplos del tipo de la condesa de Serená, en la que un fatal accidente ha destruido su asombrosa belleza de antaño ("tenía el semblante enteramente desfigurado, monstruoso, surcado en todas direcciones por repugnantes cicatrices blancuzcas, sobre tez denegrida y amoratada; un ala de la nariz era distinta de la compañera, y hasta los últimos labios los afeaba profundo costurón"). Entonces, sólo sus ojos se manifiestan como resquicios del pasado ("los ojos persistían magníficamente bellos, grandes, rasgados, húmedos, negrísimos [...]", "Madre", tomo VIII, pág. 161)[13].

Nuevamente identificamos unos ojos que revelan un fuerte carácter en la Fe de *Memorias de un solterón* (1896) ("Su cara, más que de doncella, de

[12] Publicado en *La España Moderna* en 1892.

[13] Publicado en el número 30 del *Nuevo Teatro Crítico* en 1893.

rapaz despabilado y travieso, ofrece rasgos picantes y originales [...]. Sus ojos son chicos, verdes, de límpido matiz, descarados, directos en el mirar, ojos que preguntan, que apremian, que escudriñan, ojos del entendimiento, en los cuales no se descubre ni el menos asomo de coquetería, reserva o ternura femenil", 819). Su apariencia andrógina y su mirada viva y sagaz sintetizan lo que representa Fe: un "arquetipo de la mujer nueva, de la mujer emancipada", como señala Gómez-Ferrer (1999: 56-57)[14]. Sus ojos escudriñadores e inteligentes ejemplifican su temperamento independiente, alejado del prototípico modelo de mujer de su época (de ahí que se diga que no presentaba indicios de "coquetería" o "ternura femenil"). Claro que, al cabo, representa un ejemplo feminista frustrado, como demuestran sus planes de matrimonio con el en apariencia recalcitrante solterón Mauro Pareja (tal y como comento en López Quintáns, 2006: 133 y ss.).

Ni tan siquiera la enfermedad logra destruir la viveza de los ojos; así ocurre con la princesa Rosamor, en la que

> (...) no hubo aspecto sublime de la Historia, asombro de la Naturaleza ni obra estupenda de la actividad humana que no se presentasen ante los ojos de la princesa Rosamor –aquellos ojos grandes y soñadores, cercados de una mancha de livor sombrío, que delataba los estragos de la enfermedad-. Pero los ojos no se reanimaban; las mejillas no perdían su palidez de transparente cera; los labios seguían contraídos, olvidados de las sonrisas; las encías, marchitas y blanquecinas, hacían parecer amarilla la dentadura, y las manos afiladas continuaban ardiendo de fiebre o congeladas por el hielo mortal ("El panorama de la princesa", *Cuentos de amor*, tomo VIII, pág. 604[15]).

Esta descripción invierte los rasgos de la protagonista de un cuento tradicional; los patrones del actuante prototípico, en el más genuino sentido de la teoría de Propp (*Morfología del cuento*, 1928), se trasgreden para presentar de nuevo el rol de la princesa, pero esta vez doblegada por la enfermedad[16]. La intencionada violación del esquema descriptivo del relato tradicional pasa por el uso de elementos antiheroicos que desvirtúan al personaje y la dotan (alejada de toda nota grandilocuente) de rasgos que

[14] Sobre el feminismo en Pardo Bazán y las notas feministas en el personaje de Fe, así como esta idea de la "mujer nueva", véanse también Schiavo (1976: 16), Velasco Souto (1986: 214), Rodríguez (1991: 59 y ss.), Herrero Figueroa (1993: 113), Bieder (1993: 19, 1998: 75), Virtanen (2004: 283), García Negro (2004: 213)...

[15] Publicado en *Cuentos de amor* en 1898.

[16] Otros roles en el cuento tradicional, según Propp (*ibídem*.), son el padre de la princesa, el mandatario, el héroe, el falso héroe, el auxiliar, etc.

la transforman en un ser casi repulsivo: la mejillas como la cera, las encías blanquecinas, la dentadura de semejanza amarillenta (¡tan alejada de tantos dientes nacarados como hemos visto!), la fiebre que la sojuzga. Sólo los ojos, de nuevo (como tantas veces), muestran vida y representan la llama casi extinta de la belleza de otro tiempo.

Los ojos aparecen como espejo del alma, como trasluz de toda la fuerza interior del personaje, como en Gina, que además de poseer los rasgos de mujer embaucadora ("Izquierdo analizaba el género de belleza de su mujer, y, acaso por vez primera, reconocía que no era tranquilizador. La nariz, respingada, descubría una boca turgente, fresca como sangre recién vertida [...]. La frente, serena y blanca; las formas del cuerpo, juveniles"), muestra "ojos (...) atigrados, llenos de partículas de polvillo de oro oscuro. Y en aquellos ojos había insinuaciones, promesas, algo cálido, provocante [...]", *Arrastrado*, 1912, pág. 504); o Adoración, pues "Los [ojos] de ella eran más grandes de lo habitual, como orlados de un círculo de livor; una sombra apasionada los realzaba, prometiendo las revelaciones de un temperamento amante" (*La muerte del poeta*, 1913, pág. 588). Una y otra transmiten a través de su rostro sensualidad y erotismo, y un peculiar hedonismo perverso más llamativo todavía en Gina, la pérfida y manipuladora esposa que se aproxima al prototipo de *femme fatale*. Frente a ese hedonismo de talante universal y corte utilitarista propugnado en el XIX por autores como Stuart Mill (admirado por Pardo Bazán[17]), desde el Romanticismo prolifera el gusto por un hedonismo egoísta que modela sus raíces clásicas (los cirenaicos griegos[18]) a través de ingredientes peculiares como la perversión. Ese gusto por la perversión, tal y como ha resaltado Litvak (1986: 227 y ss.), goza de algún predicamento a finales del XIX. Y para nosotros, la descripción de Gina (fiel al canon que venimos señalando) introduce matices de perversión: la fémina manipuladora que convierte en meros títeres a aquellos que la rodean; así lo anuncia su rostro, con la boca turgente, los ojos plagados de insinuaciones, y así lo concreta el devenir narrativo, que la descubre como mujer adúltera carente de cualquier escrúpulo.

[17] Stuart Mill influye en su ideario feminista (véase Ayala, 2001: 183 y ss.).

[18] La doctrina cirenaica, cuyo momento de esplendor se produce durante el siglo IV a.c., bebe de las doctrinas socráticas; el padre de esta corriente filosófica, Aristipo, defendía que el conocimiento iba de la mano del goce físico. Uno sin el otro carecerían de sentido. Como contrapunto moderador de tal tesis, desarrollaron sus postulados los epicúreos.

Pero los ojos pueden servir de pantalla que trasluce la fatiga interior, el hastío, la energía perdida de otro tiempo. El paso destructivo de la edad deja en algunos textos su huella en los ojos, como en los de la señorita Ferry ("Era otra anciana, de papalina también, pero papalina de encaje negro con cintas malva; de rostro que aún conservaba las medio desvanecidas líneas de una hermosura delicada e ideal; de ojos azules, descoloridos como violetas marchitas; de fatigados párpados, como tienen las personas que han llorado mucho [...]", "Perlista", tomo II, pág. 372[19]), o en los de Borja Erguía ("La tez presentaba el tono enverdecido y hasta la pátina lustrosa del bronce. Los ojos eran amarillentos. Los labios, una línea más oscura. Tenía en mi presencia una fundición viva, envuelta en ropajes de tristeza", "La bronceada", tomo II, pág. 423[20]). En ambas notamos el gusto de finales del XIX por individuos doloridos, cargados con el lacerante peso de un peculiar hastío vital; personajes marginales o marginados en los que se plantea un conflicto irresoluble, manifestación de un siglo agostado (el XIX). A mi juicio, ambas mujeres son el modelo de un tipo de personajes arropados por el espíritu del existencialismo, esa corriente amplia y dispersa, con nombres fundamentales como Kierkegaard o Nietzsche. Pero sobre todo, en la descripción de estos personajes se percibe un concepto clave en el existencialismo: la angustia[21]. La angustia ante la existencia, ante la nada, ante el mundo, ante el propio yo; un concepto anunciado por Kieerkegaard (*El concepto de la angustia*, 1884) y que tan bien fundamentaría Heidegger (ya en 1927) o desarrollaría, en el ámbito psiquiátrico, Sigmund Freud[22]. La cultura del XIX y de las

[19] Publicado en *El Imparcial* el 13 de mayo de 1901.

[20] Publicado en *El Imparcial* el 13 de octubre de 1902.

[21] Dice Fullat (2002: 51-52): "El existencialismo destaca tres grandes decepciones. La primera decepción aparece al intentar conocerse, uno, a sí mismo. ¿Qué es el acto de la conciencia gracias al cual alguien se capta a sí mismo? Es nada y es vacío (...). La segunda decepción constatada por el existencialismo se planta cuando relacionamos a la conciencia, o apercepción, con el mundo. El acto de conciencia no puede darse sin objetos del mundo, hasta tal extremo es esto así que, de desaparecer el mundo, la conciencia sería una nada vacía (...). La tercera decepción, que se alcanza en el intento de esclarecer la existencia individual, proviene de la relación con los demás seres humanos (...). La relación entre conciencias singulares configura una lucha en la que cada una procura objetivar a la otra (...). El existencialismo elabora un discurso en el cual importa el actor y no el espectador".

[22] En el ámbito hispano podemos señalar la figura señera de Unamuno y su *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), en donde considera que "El hombre de carne y hueso, el hombre auténtico, sólo existe trágicamente, atenazado entre el querer ser y el posible dejar de ser. La fe contra la duda, la esperanza contra la desesperación, la vida contra la lógica, el sentimiento contra la razón" (Fullat, 2002: 59).

décadas primeras del XX recibe las propuestas del existencialismo: Unamuno, Baroja..., y, sin duda, la propia Pardo Bazán. Un estudio sobre este tema merecería muchas más líneas de las que aquí puedo dedicarle (lo dejaremos para mejor ocasión).

Según lo visto el rostro aparece como un medio propicio para mostrar la personalidad del personaje, tal y como ocurre con la monja de "Cuatro socialistas" (1894) de "cara inocentona y alegre, parecida a la de ciertas efigies de palo que se ven en los templos de la aldea" (*Cuentos nuevos*, 1894, tomo I, pág. 177); o con Afra Reyes ("Afra"):

> En vez de una fresca encarnadura y un plácido y picaresco gesto vi un rostro descolorido, de líneas enérgicas, de ojos verdes [muy comunes en los personajes femeninos pardobazanianos], coronados por cejas negrísimas, casi juntas, que les prestaban una severidad singular; de nariz delicada y bien reseñada, pero de alas movibles, reveladoras de la pasión vehemente; una cara de corte severo, casi viril, que coronaba un casco de trenzas [una vez más el cabello abundante] de un negro de tinta; pesada cabellera que debía absorber los jugos vitales y causar daño a su poseedora... (tomo VIII, pág. 507[23]).

Y el rostro permite además relacionar al personaje con una raza: "La nueva duquesa de Ambas Castillas era oriunda de Valencia y recriada en Córdoba, y aliaba a la hermosura plástica la gracia divina propia de los países de luz. Morena y alta sin desgarbo, sus ojos negros, sus acentuadas facciones y sus labios curvos y turgentes recordaban la raza semítica, de la cual tal vez corrían por sus venas gotas de sangre" (*Los tres arcos de Cirilo*, 1906, pág. 26). Si aquí no encontramos ninguna connotación negativa, en *El becerro de metal* (1909), por el contrario, la familia judía Leyva no sale muy bien parada.

El rostro vuelve a ser muestra de la personalidad de un personaje como Sabel en *Los Pazos de Ulloa* (1886): "Sus ojos azules, húmedos y sumisos: su color animado, su pelo castaño, que se rizaba en conchas paralelas y caía en dos trenzas hasta más abajo del talle, embellecían mucho a la muchacha y disimulaban sus defectos, lo pomuloso de su cara, lo tozudo y bajo de su frente, lo sensual de su respingada y abierta nariz" (109). A través de su rostro, Pardo Bazán propone alguna de las características dominantes del personaje a lo largo de la obra, a saber: la aparente sumisión y, por encima de todo,

[23] Publicado en *El Imparcial* el 5 de marzo de 1894.

su desbordante sensualidad que en muchas ocasiones aparece revestida de notorios rasgos satánicos. Y es que Sabel responde también al tipo de mujer aldeana, fortalecida, henchida de desbordante vitalidad, propia de la mujer criada en un entorno sano, vivificador, pero también violento, rudo y rústico. Una vitalidad de la que participan otras mujeres insufladas con la arrolladora marca del ámbito rural, como la Paquira de *Clavileño* (1917) ("Traída de un pueblo bravío en una sierra donde anidan hasta las águilas, Paquira, con su pelo liso, de un negro aceitoso, y su cobriza tez, hubiese tentado al pincel de uno de esos que buscan la nota típica, un alma popular, en los rasgos de su cara", 733) o la *Mayorazga de Bouzas* ("[...] fornida, alta de pechos y de ademán brioso, con carrillos de manzana sanjuanera, dejada de bozo en el labio superior, dientes recios, manos duras, complexión sanguínea y expresión franca y enérgica", "La «Mayorazga» de Bouzas", pág. 22[24]). Por enésima vez, tal descripción supone el punto de enlace con el carácter de la protagonista.

Frente a las dos anteriores, la debilidad aflora en las féminas educadas en el ámbito urbano, debilidad plasmada en su rostro, en la tez apagada, en el carácter adormecido y aquejado de un talante mortecino. Un contraste muy notorio, por ejemplo, entre mujeres de la misma sangre, como percibimos entre la debilidad de Nucha, traída de Santiago, y la hija, Manuelita, criada en semilibertad en el campo. Sólo una primera impresión resulta engañosa ("mirándola bien, se parecía mucho a la inolvidable *mamita*; los mismos ojazos negros, las mismas trenzas, la frente bombeada, el rostro larguito..."), pero de inmediato se apostillan las innegables diferencias ("pero animado, trigüeño, con una vida exuberante, que la pobre *mamita* no gozó nunca", *La madre naturaleza*, 1887, pág. 213).

La fortaleza de la mujer de campo frente a la debilidad de la que se mueve en un ámbito urbano (contraste de leves toques naturalistas) se plasma en otros muchos rostros. Y Pardo Bazán enfatiza tal visión antitética, como cuando alude a que "(...) afrenta, con las nacaradas tintas de las mejillas, la enfermiza palidez de las hijas de Madrid. Sus interesantes ojos verdes, con reflejos amarillentos, acentuaba el carácter primaveral y tierno de la hermosura de Esclavitud, asemejando su faz a un valle regado por dos cristalinos arroyos.

[24] *La Revista de España*, número 485, 1886.

Fachada da Fábrica de Tabacos. Fotografía de Xosé Castro.

Pero el adorno que verdaderamente agraciaba a la muchacha era su cabellera rubia, de un rubio algo tostado, con reflejos de oro que rielaban en lo más saliente de las simétricas ondulaciones o conchas que fluían a uno y otro lado de la raya, como orla magnífica de la estrecha frente y de la delicada sien" (*Morriña*, 1889, pág. 817).

La cabellera rubia de Esclavitud no suena a nueva al lector de la obra de Pardo Bazán (recordemos a Concha), como tampoco los poderosos ojos verdes (lo veíamos en párrafos precedentes con Afra), pero todo ello, en conjunto, la conforman como figura singular. Como singular es también Minia, a pesar de las similitudes más que evidentes con la descripción de Esclavitud. Y es que en "Un destripador de antaño" (1890) se nos dice que "En la aldea la llamaban la *roxa*, pero en sentido de rubia, pues tenía el pelo del color del cerro que a veces hilaba, de un rubio pálido, lacio, que, a manera de vago reflejo lumínico, rodeaba la carita, algo tostada por el sol, oval y descolorida, donde solo brillaban los ojos con un toque celeste, como el azul que a veces se entrevé al través de las brumas del montañés celaje" ("Un destripador de antaño", tomo IX, pág. 7)[25]. El rubio tostado de la primera pasa a un rubio pálido, y en ambas un "reflejo de oro" o un "reflejo lumínico"; los ojos, en suma, dos "cristalinos arroyos" en Esclavitud o el "toque celeste" en Minia. Claro que, para ser exactos, a estas dos podríamos añadir otras con muy precisas similitudes, como ocurre con Micaelita en "Viernes santo" ("Un pelo como el oro, un cutis que parecía raso, un par de ojos azules con dos estrellas", II, pág. 95[26]), o la joven de "Cuento soñado" ("La princesa era muy linda; tenía la tez color de luz de luna, el pelo de hebras de oro, los ojos como las ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los enhiesta", tomo VIII, pág. 513[27]), o incluso la pequeña de "Sara y Agar" ("Recogimos, pues, la criatura, que se llamaba Mercedes, y así que la lavamos y la adecentamos, amaneció una divinidad, con un pelo ensortijado como virutas de oro y unos ojos que parecían dos violetas, y una gracia y una zalamería..." (tomo VIII, pág. 528[28]), o Saletita en el cuento homónimo ("[...] los cabellos rubios y crespos

[25] Publicado en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1890). La descripción de Minia tiende a la mitificación, hasta presentarla con una belleza virginal que preconiza su posterior calvario (López Quintáns, 2006b).

[26] Publicado en el número 1 del *Nuevo Teatro Crítico* en 1891.

[27] Publicado en *El Imparcial* el 16 de abril de 1894.

[28] Publicado en *El Imparcial* el 29 de enero de 1894.

lucían como toques de oro, y el rostro redondo y sonrosado, de angelote de retablo, parecía más juvenil, más luciente, con un brillo de primavera y de mocedad...", tomo IX, pág. 157[29]) y la mujer moribunda de "El comadrón" ("Las hebras del pelo, tendido y ondeante, parecían marco dorado alrededor de una efigie de marfil; los labios color de violeta, flores marchitas; y los ojos entreabiertos y azules, dos piedras preciosas engastadas en el cerco de las pestañas densas", tomo II, pp. 157-158[30]). Y de todo ello entresacamos las conclusiones estilísticas mencionadas en páginas precedentes: el gusto por la enumeración, la rica adjetivación, los sintagmas nominales extensos, las referencias lumínicas o la inclinación por los colores. Pero no vamos a aburrir al lector.

Así pues, en conexión con lo mencionado en párrafos anteriores, el medio de subsistencia, de desarrollo personal, explica a veces la presentación de ciertas mujeres. Pero también su ascendencia, su origen familiar, resultan esclarecedores para comprender las notas dominantes de su rostro. Podemos recordar ahora un caso tan interesante como el de Maud en *La Prueba* (1890) en el que "El color, la frescura de amanecer, la plasticidad del tipo, procedían indudablemente del pastor, que allá en sus verdes años sería un mocetón como un roble; y la finura de los rasgos, la distinción y pulcritud, de la madre. Sus ojos eran los de la pastora, ya acerados y dominadores, bañados aún en el influjo amoroso de la juventud". Pero, claro, no podían faltar las restantes notas descriptivas que hemos venido resaltando; podemos leer, de esta manera, que "era exactísimo lo del oro del pelo, casi ceniza, lo de la blancura, y hasta lo de los hoyos tentadores que se dibujaban, a cada jugueteo del reír, en las mejillas tersas, aterciopeladas por el vello de un cutis del Norte, que aún no lograra curtir el recio clima continental de la metrópoli española" (*La prueba*, 1890, pág. 267).

Pero la descripción puede ir más allá de la cabeza y llegar incluso hasta el cuello o el pecho, sin que por ello se pierda el patrón descriptivo descendente que veníamos señalando, ni el especial interés por ojos, tez o cabello. De tal modo, encontramos a Clara, protagonista de "Las tapias del Campo Santo", donde "El óvalo muy prolongado de su cara exangüe descansaba en un cuello finísimo, verdadero tallo de azucena. Sus ojos, asombrados y cándidos, eran

[29] Publicado en *El gato negro*, número 19, en 1898.
[30] Publicado en *El Imparcial* el 2 de abril de 1900.

pensativos y profundos a fuerza de ser puros"; y a continuación sabemos que "La inmensa frente ostentaba el bruñido de marfil y la luz de la inocencia. Sobre un cuerpo delgado y de rígidas líneas, el seno virginal, redondo y diminuto, campeaba muy alto, como el de las madonas que en las tablas del siglo XV lactan al Niño Jesús" (tomo VII, 362[31]). También destaca el caso de Antonia, "morena y mórbida", "rematada en una cabeza que no podía llamarse hermosa, pero sí expresiva y agradecida", en la que sobresale asimismo la impronta del medio rural en el que se mueve: "El sol y el aire habían dorado la tez, y sus tonos de ágata fina [como Amparo, la Camarona o la Rosa de *Memorias de un solterón*, de la que hablamos más adelante] aumentaban la luz de los garzos ojos y la frescura de la boca limpia y grande. El cabello, oscurísimo, se recogía en sencillo rodete bajo el sombrero marinero de paja amarilla, sin más adorno que el ala disecada de una paloma" (*El tesono de Gastón*, 1897, pág. 234), o el de Mariña que "Frisaría en los treinta y pico, y su cara, de facciones bien perfiladas, no mostraba ese tono rojizo de las mujeres laboriosas de baja clase, sino una firme palidez, que daba realce al colorido de los labios. El pelo, negrísimo, abundoso, liso y fuerte, lo recogía en rodetes tras de la oreja. Los brazos, arremangados, eran de un modelado perfecto. Bajo su blusa de percal, el seno conservaba proporciones juveniles. La mirada, un poco cautelosa, la velaban pestañas densas. Las cejas, sombrías, pobladas y juntas, imprimían cierta dureza a la fisonomía" ("Entre humo", tomo X, pág. 578[32]). En Mariña, por citar uno de estos casos, la palidez, la rojez de los labios, las pestañas densas o el abundoso pelo son notas que no nos suenan a nuevas.

Persisten ciertos modelos, una vez tras otra, de los que se saca una valoración de su carácter, como con Inés, en la que "Aquellos ojos tan claros, tan nacarados y tan húmedos de vida, no cabe duda que reflejan un pensamiento sin mancha, comparable al amparo de la misma nieve. Aquella boca hecha de dos pétalos de rosa de Alejandría, solo puede dar paso a palabras de miel, pero de miel cándida y fresca. Aquellas manitas tan pulcras, en nada feo ni torpe pueden emplearse: a lo sumo podrán entretejer flores, o ejecutar primorosas laborcicas. Aquella frente lisa y ebúrnea no puede cobijar ningún pensamiento malo; aquellos pies no se hicieron para pisar el barro vil de la tierra, sino el polvo luminoso de los astros; aquella sonrisa es la del

[31] Publicado en *La España Moderna* en 1891.

[32] *Cuentos de la tierra* –póstumo-, 1922.

ángel...” (“El tesoro”, 1893, tomo VIII, pág. 135[33]). La pureza, la candidez de la muchacha tienen su reflejo en cada parte de su cuerpo: nada que ver con la repulsión que provoca Serafín, personaje de *Una cristiana* que veremos en el apartado de las descripciones masculinas. Pardo Bazán retoma elementos predilectos para enlazarlos con una valoración moral: los ojos claros, con los pensamientos puros; la boca sonrosada, con las palabras dulces; o la frente blanca con sus pensamientos sin mácula. De ahí la originalidad de sus descripciones: dentro de un corpus más o menos cerrado y coherente de elementos descriptivos con sus correspondientes rasgos, realiza diferentes combinaciones dependiendo del personaje.

Incluso en las mujeres de belleza insulsa o destruida por la enfermedad y los excesos se mantiene la descripción casi siempre descendente y la presencia de las partes del rostro que hemos ido mencionando. Lo vemos a la perfección con Clara Ayamonte, en la que comprobamos que “Es descolorida, y cuando se emociona aún se pone más pálida; los ojos, pardos; el pelo, que ha debido de ser rubio, ahora es de un castaño muy suave, apagado, sin ondulaciones, fino y limpio, revelando el esmero de la mujer cuidadosa” (200-201), o en la misma Espina Porcel, donde “Sus ojos avellana, en que parecen hormiguear puntilleos de oro, ni son grandes ni dulces. Su nariz respinga, delatando algún plebeyo atavismo. Su boca ya sonríe juguetona, ya señala un pliegue de tedio desdeñoso. Su pelo de luz no lo debe a la Naturaleza, sino al peluquero, a botecitos de aguas y mudas. Afeite debe de ser también lo que presta a sus mejillas, hundidas imperceptiblemente” (*La Quimera*, 1905, pág. 336). No son casos únicos, pues Lina Mascareñas se describe a sí misma con las siguientes palabras: “Mi cara... (...) Mi tez es de una vitela sólida, sin granos, pecas, barros ni rojeces. Mis cejas forman doble arco elegante. Mis ojos, color café (...). Mi boca es mediana, no bermeja; pero los dientes, de cristal más que de marfil, la alumbran, y no la sombrean bozo. Los labios tienen un diseño intenso, y gracias a él, siendo carnosos, no llegan a sensuales. Mi faz es larga; la nariz la caracteriza aristocráticamente” (*Dulce dueño*, 1911, pág. 130).

Bien es cierto, con todo, que ante el modelo imperante (mujer rubia o morena; ojos mayoritariamente claros; tez sonrosada; cabello abundante; dientes de asombrosa blancura…) Pardo Bazán introduce en algunos casos ciertas figuras peculiares, en las que parece querer apartarse tímidamente del

[33] Publicado en *El Liberal* el 6 de abril de 1893.

modelo de mujer que defiende y que, en suma, parece reflejo de los gustos de su propia época[34]. Entrevemos, por tanto, ciertas peculiaridades en el rostro de la Rosa de *Memorias de un solterón* (1896), pues "No tenía tipo marcado: no era rubia, ni pelinegra, sino de abundoso pelo castaño con reflejos dorados y garzos ojos que se oscurecían o irradiaban espléndidamente según la cantidad de luz que recogían; su magnífica tez tampoco se podía clasificar entre las blancas ni entre las morenas, pues en ella se combinaban varios tonos finos y ricos, mezcla suave y maravillosa de sonrosados, de carmines, de nácares y de ágatas lustrosas y tersas" (811). Rosa viene a ser algo así como el cúmulo de la indeterminación: la descripción repleta de lítotes sólo deja una idea vaga (algún sarcástico personaje pardobazaniano, como el a veces cáustico Mauro Pareja, diría algo así como: vaya a usted a saber cómo era). Pese a todo, este fragmento constituye un ejemplo magnífico de las preferencias estilísticas de Pardo Bazán: la larga enumeración revela su tendencia a la adjetivación precisa y a las notas de color, dotándola de un efecto notablemente impresionista (no olvidemos, por supuesto, la referencia a la luz que, según el texto, variaba la percepción que se tenía de los ojos de la joven dependiendo de como se proyectase sobre ellos; así variaba precisamente la realidad, según uno de los célebres presupuestos del impresionismo pictórico).

Pero Pardo Bazán se atreve incluso a describir representaciones femeninas en las que continúa fiel a su modelo, como en la miniatura de "Primer amor": "Advertíase en ella que no era el capricho de un pintor, sino imagen de una persona real, efectiva, de carne y hueso. El rico y jugoso tono del empaste hacía adivinar, bajo la nacarada epidermis, la sangre tibia; los labios se desviaban para lucir el esmalte de los dientes; y, contemplando la ilusión, corría alrededor de la orla un marco de cabellos naturales castaños, ondeados y sedosos, que habían crecido en las sienes del original" (tomo I, pág. 286[35]). Las preferencias descriptivas de la autora gallega se manifiestan también en el retrato de Chulita *en La gota de sangre* (1911), "hecho por un pastelista

[34] Estoy pensando, en cierta manera, en aquellos tipos que el costumbrismo popularizó, como los que vemos en los cuadros de Pereda publicados en diferentes libros (*Escenas Montañesas*, 1864; *Tipos y paisajes*, 1871; *Tipos trashumantes*, 1877, o *Esbozos y rasguños*, 1881); Mesonero Romanos (*Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritas por un Curioso Parlante*, 1835-1838); etc.

[35] Publicado en *La Revista Ibérica*, número 14, en 1883.

de moda," que "se ostentaba sobre el sofá. El artista, muerto muy joven, había traducido fielmente aquella expresión enigmática de los oscuros ojos, aquella sangrante frescura de su boca y, además, el modelado exquisito de un busto perfecto, diminuto como el de una niña, diabólicamente virginal (...)" (469). Y en el grupo de descripciones peculiares podemos añadir el caso de aquellas en las que alude a rostros consumidos por el paso del tiempo, como el que sigue: "Lo mismo podía contar la monja ochenta años que noventa. Su cara, de una amarillez sepulcral, su temblorosa cabeza, su boca consumida, sus cejas blancas, revelaban ese grado sumo de la senectud en que hasta es insensible el paso del tiempo" (tomo VIII, pág. 475[36]).

Y terminamos este apartado con una de las descripciones más sugerentes, más logradas, en las que se plasma a la perfección el gusto de la autora coruñesa por la cabeza, como patrón fundamental de la descripción de la belleza humana. Pero no ocupa las siguientes líneas una lozana aldeana, o una débil mujer de ciudad, o una joven aquejada de culpas, ni tan siquiera una mujer fatal. Le toca el turno a Nené, el tierno regalo que Doña Milagros entrega en la novela homónima; el regalo-ofrenda de la mujer estéril a la prole que no puede ser suya. Y entonces, Nené aparece ante el lector bajo una belleza perfecta:

> Tenía esta lindísima criatura el cabello abundoso, rubio, de un matiz de oro cendrado, formando tirabuzones y caprichosas sortijillas alrededor de la frente, la cual era tersa, lisa y blanca como el alabastro más puro. Rodeaba sus ojos azules, tan grandes que parecían mayores que la boca, una selva de curvas y negrísimas pestañas. Miraba con serena dulzura, algo atónita. Su naricilla era perfecta, redondeada y con meseta en la punta, como la de las esculturas clásicas; bajo la nariz, un hoyo suave anunciaba las carnosidades y curvaturas de la imperceptible boquita, rehenchida como dos mitades de guinda, roja lo mismo que el coral, y entre ella brillaban los dientes blancos, menudos y tan parejos, que su igualdad causaba asombro. No era más sorprendente la pureza del contorno de sus mejillas, ni el arrebol siempre igual, limpio y delicadamente esfumado que las coloreaba. También las orejitas, la garganta y los brazos se hacían notar por su forma, así como las manos, que, generalmente, tenía extendidas, en actitud cariñosa de acoger o implorar (*Doña Milagros*, 1894, pág. 651).

El "cabello abundoso", el "matiz de oro", los "tirabuzones", la frente "lisa y blanca", los "ojos azules", las "negrísimas pestañas", la nariz "perfecta", la boca "roja", los dientes "blancos y parejos", "la pureza (...) de las mejillas", el "arrebol que las coloreaba", no sonarán nuevos, espero, al lector.

[36] Publicado en *El Imparcial*, el 14 de septiembre de 1896.

## *2. PERSONAJES MASCULINOS*

Las descripciones masculinas en la obra de Pardo Bazán no escapan a cierto molde reiterativo en el que se forja una inclinación significativa por el rostro, siempre bajo un patrón descriptivo mayoritariamente descendente en el que los ojos ocupan un lugar central, seguido del cabello o la tez, junto a rasgos propios de la masculinidad como la barba o la complexión de los hombros.

Encontramos un tipo de hombre caracterizado como robusto que aparece con barba cerrada, hombros anchos y complexión fuerte, del tipo del Vicente de *Una cristiana* (1894) ("Pálido, con la palidez sana, caliente y marmórea de las razas semiafricanas; de negros ojos, fogosos, largos y brilladores; de facciones correctas, espesa barba que azuleaba de puro sombría, dientes blanquísimos y prócer estatura, era Vicente lo que se llamaba un arrogante mozo", 668); o el Padre Incienso en la misma obra ("Tenía la barba espesa y mal rasurada; el pelo, oscuro y copioso, apenas salpicado de algún hilito de plata; la tez marchita y con ráfagas requemadas sobre un tono moreno, claro, genuinamente español; aguileña la nariz, los dientes blancos y juntos, pero descuidados, y la boca exangüe, casi sin labios, contraída, indicio cierto de represión de las pasiones", 671). El toque racial, que convierte al personaje en un individuo genuino, se acentúa más que en el caso de las féminas (en las que veíamos ejemplos tan significativos como el de Amparo). Y comprobamos como Pardo Bazán asocia la pertenencia a una raza con rasgos físicos, algo por otra parte común en el XIX en el que la adscripción a una raza dependía de principios morfológicos o ecológicos. La revolución que supusieron los hallazgos del Mendel (y sus célebres experimentos con guisantes) dio comienzo a principios del siglo XX a las teorías genetistas. La autora gallega, entre tanto, no hace más que manifestar las ideas científicas dominantes, plasmadas en las descripciones físicas de sus personajes[37]: por ello destacamos la palidez sana, propia de "razas semiafricanas", de Vicente, o el "tono moreno (…) genuinamente español" del padre Incienso.

Podemos añadir el caso de Mauro Pareja en *Memorias de solterón* (1896) ("En lo físico soy alto, membrudo, apersonado, de tez clara y color mate,

[37] Entre los autores que se adentran en una descripción biológica de las razas podemos mencionar a Georges Cubier, Charles Darwin, Alfred Wallace, Francis Galton, Charles Pickering o James Cowles Pritchard.

con barba castaña siempre recortada en punta, buenos ojos y anuncios apremiantes de calvicie que me hacen la frente ancha y majestuosa", 741) o el de Miraya en *El saludo de las brujas* (1898) ("[…] un hombre como de treinta años, moreno, rebajuelo, grueso ya, afeitado, de ojos sagaces y ardientes y dentadura brillante [...]", 123). Tez, barba, ojos, dentadura: elementos descriptivos que se mantienen pero contraponen la tez clara del primero con el tipo moreno del segundo, uniendo ambos casos su complexión fuerte.

En cambio, también aparece un prototipo de varón débil, de rostro imberbe, rasgos marfileños y ademán afeminado, como Baltasar, cobarde mujeriego en *La Tribuna* que paga su culpa finalmente (bajo amenazas de su hijo espurio) en *Memorias de un solterón*. Así, sabemos que "Amparo (…) vio una fisonomía delicada, casi femenina, un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia" (pág. 85). El porte de Baltasar contrasta de manera significativa con el poderoso tipo moreno que representa Amparo, tal y como mencionábamos en el apartado precedente. El texto incidirá en más ocasiones en la apariencia afeminada de este hombre, y en las páginas 136-137 leemos que "Físicamente tenía Baltasar mediana estatura, la tez fina y blanca y de un rubio apagado el ralo cabello; pero la parte inferior de su fisonomía era corta y poco noble; la barbilla chica y sin energía, la boca delgada de labios, como la de doña Dolores. En conjunto, su rostro pareciera afeminado, a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente, y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie". Y ya puestos a ser puntillosos, apreciamos como Pardo Bazán reitera ciertas estructuras para describir a sus personajes: de Baltasar sabemos que tenía una "frente espaciosa, predestinada a la calvicie"; años más tarde, leemos de Mauro Pareja que presentaba "anuncios apremiantes de calvicie que me hacen la frente ancha y majestuosa".

En la línea de lo dicho, creemos que la presencia de este personaje masculino débil, rayano a veces en la pusilanimidad, se relaciona estrechamente con la presencia cada vez mayor en la obra de Pardo Bazán de esa mujer fuerte o mujer nueva, deseosa de emancipación cultural, capaz de hacer frente a un mundo dominado por hombres. Esta posición de contraste se forja a medida que el ideario feminista de Pardo Bazán se conforma. Cada vez más identificaremos mujeres voluntariosas, dotadas de un tenaz arrojo, frente a individuos aquejados de una flagrante debilidad o inoperancia: tal es el caso de Carmiña y Salustio (*Una cristiana*, *La prueba*), Doña Milagros y Benicio Neira (*Doña Milagros*), Rosario y Felipe (*El saludo de las brujas*), Maripepa y Joaquín (*Bucólica*), Ana y Alfonso (*Mujer*), Fernanda y su esposo (*El áncora*),

etc. Será el cambio de siglo y su inclinación hacia una nueva sensibilidad (aires decadentes, neorromanticismo, espiritualismo en ocasiones exacerbado…) el que determina la preferencia por hombres y mujeres agónicos, derrotados, cuya mejor manifestación son las novelas extensas de Pardo Bazán (*La sirena negra*, *La Quimera*, *Dulce Dueño*). No ocurre lo mismo con sus cuentos y novelas cortas, en las que se sigue percibiendo la dualidad señalada (muchas veces a través de la descripción física de los personajes): lo vemos por Teodora y Lorenzo (*Un drama*), Leonisa y Enrique (*Cada uno*…), Mercedes y Quintín (*Allende la verdad*), Gina y Eugenio (*Arrastrado*), etc.

En la línea de lo dicho, identificamos descripciones en las que se juega con la ambigüedad, en casos tan significativos como el del Amor, de porte asexuado, de hermosura divina, "mejillas de nácar", la "lluvia de rizos de oro", la "boca purpúrea", "la doble sarta de piñones mondados de sus dientes", "las azules pupilas", las "hélenicas proporciones" ("El amor asesinado", tomo VIII, pág. 360[38]). Nuevas descripciones ambiguas aparecen con Segundo (de "mediana estatura", "elegantes proporciones", "juvenil cabeza", "el pelo copioso", "La faz, descarnada, fina y cenceña", "El bigote nace y se riza sobre los labios delgados", con "esa gracia especial del bigote nuevo, compañera de la ondulación de los cabellos femeninos. La barba no se atreve a espesar, ni los músculos del cuello a señalarse, ni la nuez a sobresalir con descaro" y "La tez es trigueña, descolorida, un tanto biliosa", *El cisne de Vilamorta*, 1885, pág. 654), Camilo Balboa ("[...] elegante, pálido, rubio, fino de facciones, bromista, insinuante, nerviosillo, necesitado al parecer de mimo y protección", "La «Mayorazga» de Bouzas", tomo IX, pág. 33[39]), el conde Moldau en *El saludo de las brujas* ("[...] faz de cutis rosado y fino como el de una señorita y cercada por hermosa cabellera blanca, peinada en trova, terminando el rostro una barba puntiaguda no menos suave y argentina que el cabello", 123) o Isayo en *La última fada* (1916) ("Isayo atraía por una expresión angelical y unos ojos verdes y claros como el mar en calma, que resaltaban sobre la piel morena, tan morena como la de su madre. El pelo, oscuro, caía en largos tirabuzones sobre su cuello robusto ya", 679). Resulta además significativa la importancia que otorga la autora a la imagen de hombre proporcionado, que asocia al mismo tiempo con un modelo clásico, y así habla de proporción "helénica" o las "elegantes proporciones". En todos

[38] Publicado en *Cuentos de amor* en 1898.

[39] Publicado en *La Revista de España* en el número 485 (1886).

ellos notamos cierto prototipo de belleza masculina acorde (incluso en el caso de Isayo, separado por algunas décadas) con los cánones estéticos del romanticismo (que, por otra parte, simbolismo, parnasianismo o modernismo recuperarán a finales del XIX y principios del XX): incidamos en los tres casos en como se alude al pelo abundante y largo, al porte elegante, a la tez suave y delicada, a la barba no muy cerrada y, en suma, a la expresión facial casi femenina.

Pardo Bazán opta por individuos de cierta apariencia ambigua, expresando el gusto del romanticismo y, ya avanzado el XIX e inaugurado el XX, del decadentismo: de él nos interesa, para las descripciones que estamos presentando, el porte aristocrático de los personajes, elitista y refinado (con un modelo esencial como el *A contrapelo* de Huysmans, 1884), o la predilección por bellezas singulares (para lo que conviene aludir referentes como los *Retratos imaginarios*, de W. Pater, 1887; *El placer*, de D´Annuncio, 1889; *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, 1891; etc.)[4º].

En la descripción del rostro también percibimos la tendencia a conclusiones sobre la psique del personaje a partir de la descripción física del mismo, unas descripciones que suelen predisponer al lector a una valoración concreta sobre el individuo presentado. Esto ocurre en textos influidos por el Romanticismo: la prueba irrefutable la hallamos en el atormentado Artegui que "Con todo esto, no parecía de endeble salud y era bien proporcionado de cuerpo, la barba negra y hermosa, el cabello rebelde a las artes del peluquero, flexible y libre, ondulante por aquí y por acullá (...). Tenía las facciones bien dispuestas, pero encapotadas por unas nubes de melancolía y padecimiento" (*Un viaje de novios*, 1881, pág. 116). Su espíritu azorado aflora en esa apariencia bella próxima al ideario romántico (piénsese en ese cabello "rebelde" y "ondulante"), apariencia que no puede ocultar el tormento individual, la existencia que emerge "en el dolor y en la angustia" según el gusto del Romanticismo (Ballesteros, 1990: 161).

[4º] El movimiento decadentista recibe su nombre de la revista *Le Decadente* (fundada en 1886). El simbolismo, que despega a partir de1890, frena la expansión del decadentismo cuyas preferencias artísticas empiezan a decaer, aunque su gusto por lo refinado y lo exótico, entre otros, perdurará durante décadas. Elitismo, rupturismo, dandismo, afán por lo exquisito..., son rasgos decadentistas; pero también el gusto por lo macabro, por lo oscuro y morboso, que se manifiestan en la obra de Pardo Bazán a través de textos que parecen asimismo inspirarse en la literatura gótica (véanse, por ejemplo, los casos de *Belcebú* o "Vampiro").

Este interés por la psique del personaje se acentúa a partir de la década final del XIX, a la par que el interés por el subconsciente y la mente del personaje; en ello tuvo mucho que ver Paul Bourget y su obra *El discípulo* (1889), así como el significativo conocimiento que Pardo Bazán tuvo de la literatura rusa y su magistral creación de almas contradictorias y atormentadas[41]. Vemos tal interés, en relación con los objetivos de este artículo, en aquellas afecciones del alma que se manifiestan en el físico; un caso muy ilustrativo es el de Juan Rojo, pues "A cada instante reconstruía con más precisión la frente cuadrangular, anchísima, el pelo gris echado atrás como por una violenta ráfaga de aire, los enfosados ojos que parecían mirar hacia dentro, las facciones oblicuas, los pómulos abultados, la marcada asimetría facial, signo frecuente de desequilibrio o perturbación en las facultades del alma" (1891, pág. 413); o el de Desiderio Solís, cuya "(...) cabeza, oblonga, arde en vida psíquica; la mirada, demasiado fija, es difícil de sostener; la nariz es irregular, algo torcida, y la mandíbula, saliente. El pelo se insubordina; algunos mechones crecen en sentido contrario" (*La sirena negra*, 1908, pág. 467). Esa misma "vida psíquica" de Solís explica su misantropía y la enfermiza obsesión por la muerte, hasta configurarlo como *alter ego* de su amo, Gaspar de Montenegro.

Con todo, en el caso de Pardo Bazán debemos resaltar, más bien, un gusto por inducir valoraciones sobre el carácter del personaje a partir de su descripción física. Se ve claramente con el Serafín de *Una cristiana* (1890) (ya aludí a él como contrapunto de la cándida Inés de "El tesoro"), que "(...) tenía una especie de hocico de roedor, boquilla sin labios que al reír descubría los dientes careados y mal puestos, nariz roma y menuda como pico de garbanzo, unos ojos sorbidos hacia el meollo (el cual debía de ser poco mayor que el de un gorrión), tez blanca y salpicada de anchas pecas, rostro imberbe, cabellera, cejas y pestañas rojas. Podía clasificarse su tipo físico entre el del bobo de comedia y el mico malicioso" (79); o el Jacinto Castellá de *Un drama* (1906), de "(...) ojos, de un azul apagado y frío; la barba castaño pálido; el pelo suave, ralo ya, y las sienes despojadas de él; la boca inteligente, de delgados labios y de indolente expresión; las manos

[41] Entre los abundantes estudios dedicados al conocimiento de Pardo Bazán de la literatura rusa podemos destacar trabajos como los de Serrano Castilla (1973), Clemessy (1975 y 1981), Bagno (1982), González Martínez (1988), Ballano (1989), Palomo (1989: 155), González-Arias (1994), Patiño Eirín (1997), Sotelo (2002), etc.

larguiruchas y marchitas, como de viejo, todo delataba (...) al individuo de sangre pobre y escasa energía física, producto de unas cuantas generaciones nerviosamente agotadas por el trabajo sedentario y la devoradora ansiedad del tráfico y la ganancia" (*Un drama*, 1906, pág. 66). En ambos casos la descripción predispone negativamente en contra del personaje. Impacta el caso de Serafín, ya que este invierte el canon de belleza masculina en la obra de Pardo Bazán: frente a la boca hermosa de otros casos (el Padre Incienso, Segundo, Isayo...), hallamos el "hocico roedor"; ante los dientes perfectos, blancos, "de nácar", encontramos una dentadura cariada; la nariz majestuosa es aquí nariz roma; los ojos brillantes pasan a "ojos sorbidos".

Como envés de los anteriores, podemos destacar la valoración positiva que se extrae de una descripción como la del Mauricio de *El niño de Guzmán* (1899) en el que vemos un "rostro simpático", la "pureza de facciones", cejas y pestañas como moldeadas por "mano de diestro pintor", "la palidez mate" (como Mauro Pareja, por ejemplo) y "blanca en la frente" (311). Los tipos positivos, de procedencia aristocrática o clase acomodada, aparecen con porte regio, dotados de rasgos de marcada masculinidad, como el vizconde de "Remordimiento" (1892) ("Aquella finura de trazo"; la "boca un tanto carnosa"; la "nariz de vara delgada, de griega pureza de hechura", en lo que se aprecia de nuevo la predilección de Pardo Bazán por las proporciones a imitación del mundo clásico; las "cejas negrísimas, sutiles, de arco gentil, que acentúan la expresión de los vivos y profundos ojos"; las "mejillas pálidas, duras, de grandes planos, como talladas en mármol, mejillas viriles, pues las redondas son de mujer o niño; [...]", tomo I, pág. 347[42]). Lo mismo podemos decir de Perucho, bastardo que acaba asumiendo el papel de joven heredero de los Pazos, con sus "graciosos rizos", su "frente blanca y tersa como el mármol", la "lindeza de sus facciones y de sus azulados ojos" (pág. 119); "el trazo de la frente que continuaba sin entrada alguna", "la correcta nariz; los labios arqueados, carnosos y frescos", "las mejillas ovales, sonrosadas, imberbes"; su perfil similar al de los "bustos griegos" (la misma imagen que usaba la autora para el ejemplo que acabamos de ver, aplicado al vizconde), o el abundante cabello disperso en bucles (*La madre naturaleza*, 1887, pág. 212).

[42] Publicado en *El Imparcial* el 17 de octubre de 1892.

Estos individuos, de elegante prestancia, destacan por su abundante cabello, la frente espaciosa, los pómulos marcados o las facciones bien delimitadas, como Renato ("[...] La frente era espaciosa, lisa, marfileña; de delicado dibujo de nariz; los ojos, de párpado ancho, ya lánguidos y voluptuosos, ya dominadores; las cejas arqueadas prestaban energía al semblante; la boca, de púrpura, tenía el labio inferior algo saliente, desdeñoso. En aquel momento, toda la linda cara respiraba resolución", 386) y Carlos Luis ("su cabeza era grande; su frente, espaciosa y descubierta; sus cejas, arqueadas; su cabellera, de un rubio ceniza, con algunos hilos de plata, rizada en naturales bucles. En su barba, un hoyo recordaba la niñez; su esternón era alto y saliente; su talle empezaba a desfigurarse con un poco de obesidad, pero delataba aún contornos esbeltos; sus manos eran de exquisita finura. La expresión de su cara consistía en una mezcla de dignidad, amargura y desconfianza honda", 400) en *Misterio* (1902). Por el contrario, los de extracción más baja suelen ser morenos y toscos. Tal es el caso de Jacinto o Chinto, de "facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara; en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal (...) largas melenas, semejantes a un ruedo, que le comían la frente" (pág. 90).

No hace falta recurrir solamente a hombres jóvenes para descubrir el patrón descendente, focalizado en el rostro, que sigue la autora gallega. Además, las preferencias descriptivas de Pardo Bazán se hacen notar en las presentaciones de ancianos, como el señor Febrero, contertulio de doña Aurora, con "su peluca del color de la nieve" (que revela "exquisito gusto", según el narrador), los "ligeros rizos canos" en "su frente de marfil", la dentadura postiza "hábilmente contrahecha, algo desigual y gastada, con una mellita en el lado izquierdo, se la pegaba a cualquiera", el "rostro escrupulosamente afeitado" o las "facciones correctas"; todo ello recordaba a las "mejores cabezas del siglo XVIII" (*Morriña*, 1889, pág. 780). Una descripción positiva para presentar a un personaje que afronta con elegancia el paso de la edad. Como reverso, podemos mencionar otra de tono paródico: el viejo de "Cuatro socialistas" (1894), "un viejecito, tan viejecito, que le temblaba la barba al hablar, y la falta de dientes le sumía la boca debajo de la nariz (...)" (tomo VIII, pág. 129[43]). Un mismo detalle (los dientes) provoca valoraciones muy distintas en el lector: la prestancia del primero opuesta a la apariencia casi grotesca del segundo.

[43] Publicado en *El Liberal* el 1 de mayo de 1893.

Por otra parte, igual que ocurría con los casos de descripciones femeninas, los ojos son reveladores del carácter del personaje. Lo vemos en Telmo, del que conocemos su "arremangada nariz", los "gruesos labios de bermellón [como tantos y tantos personajes que estamos viendo], afeados por la forma de la caja dentaria, que los proyectaba demasiadamente hacia fuera", la "frente, lobulosa", y que "Los ojos, infinitamente expresivos, de córnea azulada, líquida y brillante, eran dos espejos del corazón del muchacho: en ellos, el placer, la pena, la altivez, la humillación, el entusiasmo, la vergüenza se pintaban fiel e instantáneamente, reflejando un alma abierta y fogosa" (*La piedra angular*, 1891, pág. 416), o en Benicio Neira, cuyos ojos son reveladores de la honradez del alma (*Doña Milagros*, 1894: 597). Pero también ocurre lo mismo con el Enrique de *Cada uno*… (1907), de ojos "soñadores o alegres" (y "pelo, castaño, ensortijado con gracia; la barba, del mismo matiz, sedosa, recortada en punta; […] la frente, tersa, marfileña; los labios, provocativos, rojos, retorcidos bajo el bigote caballerescamente retorcido; el aspecto animoso de un retrato de galanteador y batallador", 263). Los ojos semejan una especie de espejo del alma, un filtro del temperamento a través del que se manifiestan los sentimientos e impresiones del personaje. Unos ojos que siempre aparecen cargados de expresividad a lo largo de la producción de Pardo Bazán, al margen de corrientes estéticas dispares que sí influyen en otros detalles de la descripción como el cabello o la tez.

Y reencontramos en alguna ocasión (aunque con menor frecuencia que en el caso de las descripciones femeninas) su gusto por los dientes de blancura perfecta, como en Geromo ("El muchacho alzó la cabeza y se quitó un casquetillo elegante, de seda gris, descubriendo el rostro cetrino, la profunda cabellera con tendencia al ensortijado, los ojos como moras maduras, la boca aclarada por unos dientes de cristal", *Rodando*, 1920, pág. 920) o el filósofo de "Las veintisiete" ("Escuchó el maestro atentamente, acariciándose la aliñada barba negra, sonriendo a ratos, y otros reflexionando: la blancura marfileña de su frente calva y reflejo de sus limpios dientes iluminaban su faz, en la que los ojos parecían dos manchas de sombra", *Interiores*, tomo II, pág. 417[44]).

[44] Publicado en *El Liberal* el 5 de agosto de 1897.

También la enfermedad y la decadencia física se manifiestan vivamente a través del rostro, como en Norberto, que aparece como "difunto amarillo, con tez de cera y ojos de cristal" ("La flor de la salud", tomo VIII, pág. 199[45]). Y una vez más Pardo Bazán recurre a la descripción de tipos, como Gregorio Yalotmisa (*El saludo de las brujas*) al que califica como "fisonomía mongoloide", clara referencia a la división clásica de razas defendida por la antropología física, que distinguía entre la negroide, la mongoloide y la caucasiana: "Era pequeño de estatura, con enorme cabezón; enorme no tanto por las dimensiones del cráneo como por una melena leonina, especie de zalea, que se esparcía indómita a uno y otro lado del rostro. De un negro azul, no rizada ni crespa, pero de mechones caprichosos, elásticos y enroscados como sierpes, parecía la de Yalotmisa la cabellera de Medusa. La cara, de un moreno anaranjado, que alumbraban dos grandes ojos oblicuos, de blanquísima córnea y sombría pupila, semejaba una moneda de cobre caída entre el plumaje de un cuervo. La nariz era chata, salientes los pómulos, el bigote péndulo (...)" (146). En otro caso como el del José María de *Dulce Dueño* (1911) habla de "tipo clásico", "(...) moreno, de pelo liso, azulado, boca recortada a tijera, dientes piñoneros, ojos espléndidamente lucientes y sombríos, árabes legítimos, talle quebrado, ágiles gestos y calmosa actitud" (*Dulce dueño*, 1911, pág. 182). En este ejemplo percibimos al tipo masculino ibérico, cuyo paralelo femenino podría ser la Amparo de *La Tribuna*.

Con este último ejemplo damos por finalizada lo que hemos pretendido que sea una presentación de una hipotética poética del rostro en Pardo Bazán. Rostros perfectos, apolíneos, tocados por la esquiva vara de la belleza, transmisores de pulcritud, idoneidad y empatía; rostros que pueden haber transmitido sentimientos y pasiones ocultas. Rostros en los que una técnica descriptiva de tipo descendente ha permitido la aparición de ojos más o menos expresivos, narices sugerentes, tez muchas veces suave, cabello abundoso y elegante. A ratos eran también rostros ajados, inexpresivos o incluso horrendos, pero que en cualquier caso aparecían bajo un mismo esquema, bajo una misma técnica, bajo una misma orientación. Recapitulémoslo.

[45] Publicado en *El Liberal* el 26 de junio de 1893.

*CONCLUSIONES*

De la lectura de la obra narrativa de Pardo Bazán se extrae la preferencia de la autora por la cabeza, y en especial el rostro, como carta de presentación del físico de sus personajes. El estudio de los diferentes retratos nos conduce a una serie de conclusiones:

1. Además de esta preferencia de Pardo Bazán, observamos su inclinación por un molde descriptivo de tipo descendente: cabello, ojos, nariz, mejillas o boca suelen aparecer, con ciertas variaciones, por este orden (no es regular, y puede empezar por cualquiera de ellos, sin que esto menoscabe su preferencia por algunos rasgos muy definidos). Este esquema, de amplia tradición (recuérdese el modelo platónico y, a la par, la poesía petrarquista), aparece con profusión en su obra. He enfatizado la presencia de ciertas técnicas impresionistas que juegan con la alusión a la luz o el color y logran, al cabo, presentaciones dotadas de gran plasticidad (rostros de terciopelo, ojos cristalinos o de color violeta, la tez luminosa…).

2. De las descripciones urdidas por Pardo Bazán llaman poderosamente la atención algunos elementos. Recordemos, en primer lugar, esos dientes de blancura perfecta, ebúrneos, de "nácar" (metáfora que emplea reiterativamente), dientes predominantes en especial en descripciones de tipo femenino. En tales casos la extracción social de la mujer no importa; lo fundamental es la simpatía que la autora, a través de la voz delegada del narrador (o, en casos concretos, del autor implícito), sienta, simpatía que se proyecta sobre la descripción, más allá de las penalidades, miserias y carencias que padezca el personaje. Para mí, esto revela determinado talante feminista encauzado en la imagen de la mujer nueva, la mujer fuerte capaz de sobrellevar cualquier tipo de adversidad.

3. El cabello juega un papel central en las descripciones pardobazanianas. Como los restantes elementos del esquema descriptivo seguido por Pardo Bazán, su presentación está sujeta a los influjos estéticos que recibe la autora. Vemos, así pues, cabellos morenos (mayoritariamente), castaños o rubios, pero en cualquier caso (y en numerosas ocasiones) cabellos abundantes, largos, indómitos, desplegados en atrayentes bucles. Incluso en los casos de los individuos caracterizados por una apremiante calvicie (descripción, por otra parte, a mi modo de ver, imbuida en el afán testimonial del realismo) hallábamos un rasgo que dignificaba al personaje, como la peluca escrupulosamente elegida (y caracterizada por su notable elegancia) del contertulio de *Morriña*.

4. Hemos visto también el gusto por narices bien perfiladas, por semblantes pálidos, por mejillas sonrosadas o bocas bien definidas. En los casos de los individuos caracterizados por su fealdad o su apariencia repulsiva, se transgredía escrupulosa y ordenadamente tal modelo positivo.

5. Si el esquema de las descripciones se mantiene a lo largo del tiempo, cada uno de los elementos que lo compone adopta destellos peculiares dependiendo de la corriente estética o científica que atraiga a la autora. El cabello aparecerá largo y abundante, cuando la obra correspondiente esté más o menos bajo el amparo de la influencia romántica; la palidez mortecina de algunos personajes nos conduce a los tratados en boga de fisiología médica; la belleza excepcional y el porte aristocrático parecen conectar con el decadentismo; o la tez curtida y bregada revela el influjo del medio ambiente, bajo un mitigado determinismo naturalista.

6. Uno de los principales logros de las descripciones pardobazanianas tiene que ver con su habilidad para imbricar meros detalles físicos con valoraciones morales, más o menos inducidas, sobre el actuante, o deslizar rasgos reveladores de su psique. Gran culpa tiene de ello el interés que le suscitaron Paul Bourget, la narrativa rusa o corrientes filosóficas como el existencialismo. Vital resulta aquí, a mi juicio, el concepto kierkegardiano de angustia (luego largamente reformulado): miedo a uno mismo, al entorno, a la rutina, al pasado y al presente; miedo, al cabo, a la vida.

7. Las descripciones pardobazanianas permiten, asismismo (con las debidas reticencias), extraer diversas apreciaciones sobre el estilo de la autora: períodos sintácticos largos, prolijas enumeraciones, abundante adjetivación o presencia de sintagmas muy concretos que (a veces de forma literal) repite en descripciones de personajes diferentes.

8. Pardo Bazán siente predilección por el rostro de sus personajes. Pero, sobre todo, si algo le fascina son los ojos: ojos siempre delatores (incluso cuando carecen, pocas veces, de expresividad), ojos que suponen conductos hacia el alma; ojos bellos o insípidos, vitales o enfermos, luminosos (¡cuántos ejemplos hemos visto!); ojos que revelan, en suma, una parte muy importante de la personalidad del personaje.

Y si los ojos han fascinado a Pardo Bazán, le han resultado un medio sugestivo para presentar el alma oblicua del personaje, concluyamos otorgándoles la debida preferencia. Si el lector lo considera oportuno, después de una lectura esperemos que provechosa, dejemos descansar, pues así se tercia, el párpado. Y a otra cosa.

BIBLIOGRAFÍA

**A. Textos de Emilia Pardo Bazán:**

*Un viaje de novios* [1881], edición de M. Baquero Goyanes, Madrid, Labor, 1971.

*La Tribuna* [1883], edición de B. Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1999.

*El cisne de Vilamorta* [1885], *Obras completas*, tomo I, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 641-826.

*Los Pazos de Ulloa* [1886], edición de E. Penas Varela, Madrid, Crítica, 2000.

*La madre naturaleza* [1887], edición de I. J. López, Madrid, Cátedra, 1999.

*Morriña* [1889], *Obras completas*, tomo II, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 765-905.

*Una cristiana* y *La prueba* [1890], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 1-195; 197-401.

*La piedra angular* [1891], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 403-569.

*Doña Milagros* [1894] y *Memorias de un solterón* [1896], *Obras completas*, tomo III, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 571-776; 777-963.

*El saludo de las brujas* [1898], *Obras completas*, tomo IV, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 115-309.

*La Quimera* [1905], edición de M. Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

*La sirena negra* [1908], *Obras completas*, tomo V, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 401-542.

*Dulce Dueño* [1911], edición de M. Mayoral, Madrid, Castalia-Instituto de la mujer, 1989.

*Los tres arcos de Cirilo* [1906], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 3-54.

*Un drama* [1906], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 55-140.

*Cada uno…* [1907], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 261-297.

*Finafrol* [1909], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 389-433.

*La gota de sangre* [1911], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, 435-483.

*Arrastrado* [1912], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 485-528.

*La muerte del poeta* [1913], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 581-627.

*La aventura de Isidro* [1916], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 629-669.

*La última fada* [1916], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 671-723.

*Clavileño* [1917], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 725-778.

*Rodando* [1920], *Obras completas*, tomo VI, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 909-965.

*Cuentos completos,* tomos I, II, III y IV, edición de J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

*Obras completas* (2003)*: La dama joven, Cuentos escogidos, Cuentos de Marineda*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VII.

*Obras completas* (2005): *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos,* edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VIII.

*Obras completas* (2005): *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo IX.

*Obras completas* (2005): *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, tomo X.

*La vida contemporánea* (2005): edición facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5.

**B. Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán:**

Ayala, Mª. A. (2001), "Emilia Pardo Bazán y la educación femenina", *Salina*, 15, pp. 183-190.

Bagno, V. Y. (1982), *Emilia Pardo Bazán i Ruskaya Literatura v Isapanii,* Leningrado, Nauka.

Ballano, I. (1989), "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 335-343.

Baquero Goyanes, M., (1971), Introducción, en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Labor, pp. 7-49.

Bieder, M. (1993), "Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women reading women´s writing in late 19 Century Spain", *Revista Hispánica Moderna*, 46.1, pp. 19-33.

_____ (1998), "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos, tomo 5, pp. 75-110.

Clemessy, N. (1975), *Emilia Pardo Bazán, abogada de Europa en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

_____ (1973) *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la thèorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques; (1981), *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española; traducción al español de I. Gambra.

Doménech, M. A. (2000), *Género y enfermedad mental. Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Servicio de publicaciones. Universidad de Córdoba.

_____ (2000b), *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Alzira-Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.

García Negro, Mª P. (2004), "Pardo Bazán: feminismo, espírito de clase, moralismo", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 201-218.

Gómez-Ferrer, G. (1999), Introducción, en *La mujer española y otros escritos* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra/Universitat de València/ Instituto de la Mujer, pp. 1-70.

Gónzalez-Arias, F., (1994) "La Condesa, la novela y la revolución en Rusia", *Bulletin Hispanique*, 96, pp. 167-188.

González Herrán, J.M. (2002), "Artículos`/´cuentos` en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios *et alii*. (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 2º coloquio (Barcelona, 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 209-227.

González Martínez, P. (1988), *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Herrero Figueroa, A. (1993), "Emilia Pardo Bazán. Visión da muller galega desde as Torres de Meirás", en A. Mauro López (coord.), *Muller e cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (2004), *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo.

Jongh-Rossel, Mª E. de (1994), "Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra* y *La barraca*", *Letras Peninsulares*, Spring, pp. 29-42.

Patiño Eirín, C. (1997), "La Revolución y la novela en Rusia, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman Russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade, pp. 239-273.

Serrano Castilla, F. (1973), "Aportación al estudio de Dª Emilia Pardo Bazán y la crítica literaria", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 31, 355, pp. 141-168.

Litvak, L., (1986), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.

López Quintáns, J. (2006), *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán* [edición en formato CD-ROM de la tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel González Herrán], Santiago de Compostela, Servicio de publicacións.

_____ (2006b), "Mito y realidad en *Un destripador de antaño*", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas (eds.), *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán*: "Emilia Pardo Bazán: los cuentos", A Coruña, Real Academia Galega, pp. 279-286.

Palomo, Mª del P. (1989), "Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán", en M. Mayoral (coord.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, pp. 141-148.

Rodríguez, A. R. (1991), *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Ediciós do Castro.

Rubio Cremades, E. (1983), "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX", *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 456-472.

Schiavo, L. (1976), Introducción, en *La mujer española y otros artículos feministas* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Editora Nacional.

Sotelo, Mª. L. (2002), "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios *et alii*. (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 2º coloquio (Barcelona, 1999). La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 415-426.

Varela Jácome, B. (1995), *Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Vía Láctea Editorial.

Velasco Souto, C. F. (1986), *A sociedade galega da restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*, Pontevedra, Artes Gráficas Portela.

Virtanen, R. (2004), "El feminismo de Emilia Pardo Bazán en el Nuevo Teatro Crítico", *La Tribuna. Cadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán,* 2, pp. 283-297.

**C. Otros estudios citados:**

Ballesteros, M. (1990), *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos.

Fullat, O. (2002), *El siglo postmoderno*, Barcelona, Crítica.

Madariaga de La Campa, B. (2003), *José María de Pereda y su tiempo*, Ayuntamiento de Polanco, Polanco.

Manero Sorolla, Mª. P. (2005), "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 247-260.

Serés, G. (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Urteaga, L. (1980), "Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX", *GEO CRITICA*, *Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, nº 29, noviembre.