Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
(Universidad de Murcia)

Los personajes recurrentes

Sin duda una de las técnicas narrativas más reiteradamente explotadas por los escritores del siglo XIX fue la reutilización de unos mismos personajes en obras distintas. Como anotara Baquero Goyanes (1968), se trata de un recurso que contaba con una larga tradición pues Boccaccio en el *Decaremón* utilizó, por ejemplo, a Calandrino en varias de sus *novelle*[1]. Como singular prolongación en el ámbito del relato breve, del autor italiano, recuerda también Baquero Goyanes la reaparición de Marcolvaldo en varios de los cuentos de *Idilio y amores difíciles* de Italo Calvino. Pero será, desde luego, en el ámbito de la novela europea decimonónica donde tal recurso adquiera un notable relieve. La producción galdosiana es, así, destacada por este crítico quien recuerda, sin embargo, cómo tal técnica fue usada por Mesonero Romanos antes que por el escritor canario, para pervivir a través del tiempo en la trayectoria posterior del género -caso, por ejemplo, de la obra novelesca de Faulkner.

En lo que concierne a la obra de Emilia Pardo Bazán también Baquero Goyanes destacó el uso de tal artificio, de manera que ya uno de los personajes de sus primeras novelas, como Perico Gonzalvo, amigo de Miranda, en *Un viaje de novios*, reaparece, a través de una breve alusión, en *La gota de sangre* (1971: 21-22).

A tenor de lo común que fue, en estos momentos de la historia literaria, la concepción de los ciclos novelescos -más o menos prolongados-, no puede extrañar que unos mismos personajes aparezcan en distintas novelas de un mismo autor. Los casos de Balzac y de Zola, aun desde planteamientos diferentes, resultan especialmente significativos. Tal como señalara Laureano Bonet, al tratar de este recurso en Balzac y Galdós, la reutilización de personajes -manejada para dotar a sus novelas de un carácter orgánico y efervescente similar al de la vida- muestra diversas caras y matices de unas mismas figuras, cuya función cambiará notablemente según la obra en la que aparezca. Apoyándose en los propios testimonios del autor canario, el crítico se refiere a la naturaleza poliédrica que adquieren estos personajes y que dependerá del lugar que ocupen en cada obra y de las perspectivas que otros personajes proyecten sobre ellos (Bonet 1990: 90-91).

Quizá uno de los casos más llamativos, respecto a tales reflexiones, en la novela europea de estos momentos, provenga de la producción narrativa del inglés Anthony Trollope. Articuladas varias de sus obras dentro de una concepción cíclica -las conocidas como novelas de Barset- resultará verdaderamente cambiante la

[1] Una situación que hallamos también en *El Conde Lucanor*.

configuración de un personaje como el arcediano, en distintas novelas. Al final de *El custodio* el siempre locuaz e intruso narrador comentará, así, a sus lectores que lamenta haber ofrecido el aspecto menos favorable de su personaje, sin tener la oportunidad de presentarlo en terrenos más propicios para él, como sucederá en la novela que escribe después.

También en la novelística de Pardo Bazán se han podido señalar tales mutaciones. Ermitas Penas indica, en este sentido, cómo el entrañable Gabriel Pardo de *La Madre Naturaleza* presenta una faz muy distinta en *Insolación* (1993: 334).

Desde luego las implicaciones y variantes que acompañan a tal técnica narrativa pueden abarcar un amplio espectro. En un estudio sobre el Ido del Sagrario galdosiano, Yáñez (2000) recuerda algunas de las situaciones vinculadas al manejo de tal recurso, en la producción del escritor. En un primer momento se refiere a distinciones vinculadas por el grado de incidencia cuantitativa, dependiendo de la función principal o secundaria ostentada por el personaje. Recuerda, así, las distintas trayectorias perceptibles en el uso que Galdós hace de unos mismos personajes, que de secundarios en una novela pueden llegar a ostentar el lugar principal de otra o seguir un camino justamente inverso. Asimismo destaca la situación de los personajes que bien aparecen integrados en una de las modalidades narrativas galdosianas (novela o episodio), o que saltan de una a otra.

Por otro lado no pueden olvidarse las importantes repercusiones que la presencia de tal recurso obtiene en el acto mismo de la recepción. Indudablemente no puede ser la misma la lectura que sabe, inmediatamente, rellenar de contenido novelesco un nombre que aquella que carece de datos previos para su identificación. Como bien escribiera Stephen Gilman: «Como sin duda fue la intención de Galdós, el encuentro del lector con vidas ya conocidas puede compararse con ese alivio que siente uno a encontrar alguna cara familiar en una reunión numerosa» (1985: 135).

Si bien el uso de tal técnica ha sido normalmente asociado con el género novelesco, en la creación literaria no será tampoco inusual la aparición de unos mismos personajes en géneros distintos. A tal respecto casi podríamos hablar de figuras literarias dotadas de una singular naturaleza intergenérica que transitan, cómodamente, por novelas y relatos breves. Al referirse, así, Cristina Patiño, a la presencia de este artificio en la obra de Pardo Bazán, utilizado para incrementar el fortalecimiento de su universo ficcional, subrayará numerosos casos de novelas, pero también de novelas y cuentos (1998: 134). Especialistas, asimismo, en la escritora, José Manuel González Herrán y Darío Villanueva no han podido dejar de reconocer las estrechas conexiones que pueden percibirse, en su obra, entre el universo cuentístico y novelesco (2003: XV).

Si con José Enrique Martínez Fernández (2001:79) consideramos la *intratextualidad* como el proceso intertextual que opera sobre textos de un mismo autor, y si con él admitimos también que su uso otorga mayor unidad y coherencia a la obra de un escritor (2001: 166), tendremos que concluir que la reiteración de personajes se constituiría como un eficaz nexo intratextual que, sin duda, intensifica la ilusión del universo narrativo en que surge como un conjunto estrechamente unificado.

En la misma época de la escritora gallega podemos encontrar casos en los que se producen esos trasvases intergenéricos de personajes. Recordemos, por ejemplo, al Celedonio de Clarín en «Pipá» o en *La Regenta*. En este caso puede hablarse de una figura secundaria que muestra una caracterización única y que es manejada muy eficazmente por el narrador, en los finales de ambas obras. También en Galdós puede ser destacada tal situación. El Augusto Miquis presente en numerosas novelas -*La*

desheredada, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Fortunata y Jacinta*- nos sorprende con su aparición en un cuento de naturaleza tan distinta a la de esas novelas como «¿Dónde está mi cabeza?». El hecho de que sea precisamente un médico quien deambule por tantas obras galdosianas no puede dejar de evocar la figura del Horace Bianchon de Balzac, o del propio Moragas de Pardo Bazán. Caso singular es el que encontramos en el universo narrativo de Valera. Aquí uno de los personajes más recurrentes del autor que transita por novelas y relatos breves es don Juan Fresco, supuesto narrador responsable de muchas de las historias que el escritor presenta y que, de alguna forma, puede ser vinculado al Cide Hamete cervantino. La insistente reaparición del mismo evidencia la afición del autor andaluz por unas estrategias narrativas irónicas, muy alejadas de los presupuestos naturalistas, y acordes con su concepción de la creación literaria.

También resulta especialmente sintomático el uso repetido de un personaje en la narrativa de Blasco Ibáñez. Protagonista de *La horda*, Isidro Maltrana reaparecerá en textos posteriores del autor. Es la reiterada presencia del mismo en otros textos de Blasco la que irá perfilando la paulatina transformación del personaje. El Maltrana que de manera fugaz aparece en *La maja desnuda* confirma el cinismo y la actitud arribista del personaje al servicio de quien esté dispuesto a pagarle de la novela anterior, mientras que en *Los argonautas* el escritor nos lo presenta afrontando un decisivo cambio en su vida, al decidir emigrar al nuevo mundo. Precisamente será un cuento, «El automóvil del general», el que nos haga ver qué sucedió con él al llegar allí. El propio personaje recuerda aquí esos libros anteriores escritos sobre él, que recogieron una parte de su vida que transcurrió en un ambiente muy distinto al actual. Desde tal perspectiva el caso del Maltrana de Blasco resulta especialmente sintomático para marcar las grandes distancias que la lectura de un texto como este último puede suscitar. Pues mientras para algunos lectores el mismo se constituiría únicamente como un cuento, para quienes conozcan de antemano a tal figura, además de cuento, será también interpretado como un episodio más de su vida[2].

Superada la centuria decimonónica, el uso de tal técnica seguirá apareciendo en autores posteriores. Baste recordar el llamativo caso del Félix Vargas de Azorín o el, sin duda, especialmente relevante de Thérèse Desqueyroux de François Mauriac. Las relaciones entre novelas y cuentos que se tejen en torno a tal figura resultan aquí muy importantes. Mientras en la primera novela, *Thérèse Desqueyroux*, los lectores conocemos a la protagonista y accedemos a su desgarrador conflicto interno en ese ambiente rural del que desea escapar, en la última, *El fin de la noche*, asistimos a su regreso a este, vencida y agonizante. Será únicamente a través de unos cuentos -«Thérèse en casa del doctor» y «Thérèse en el hotel»- como los lectores conozcamos las circunstancias que rodearon al personaje en su anhelada vida parisina. En el presente caso los relatos breves actúan como narraciones que complementan o completan la historia del personaje al ofrecer, si bien de forma mucho más comprimida y sugerente que la novela, esa etapa de la vida de Thérèse que no colma sus anheladas expectativas. En las presentes narraciones de Mauriac las interrelaciones entre ambos géneros resultan, en consecuencia, verdaderamente significativas. Solo los lectores de los cuentos podrán, de alguna forma, suplir ese vacío que separa las dos novelas y entender mejor la transformación que se ha producido en la protagonista, al reencontrarla en *El fin de la noche*.

[2] Sobre ello véase Baquero Escudero (2015).

Al igual que otros escritores, Pardo Bazán, como se indicó, también acudirá a la reutilización de personajes en novelas y cuentos, dos géneros de los que fue, sin duda, prolífica cultivadora. Dentro de la nómina de figuras pardobazianas que transitan por ambos géneros, este trabajo analizará con exclusividad una de ellas que, presente en varios cuentos, aparece en distintas novelas y se erige, incluso, en figura protagonista de una de ellas.

El deambular intergenérico de Mauro Pareja

Para poder analizar la singular itinerancia de Pareja por la ficción narrativa pardobaziana convendrá establecer la cronología de los textos, a través de los cuales lo vemos reaparecer. Los más antiguos corresponden tanto al cuento como a la novela pues, como bien indicaron González Herrán y Villanueva (2003: XXIV), «Crimen libre» es un relato corto que, sin duda, presenta evidentes coincidencias con *La piedra angular*, de manera que cabe imaginar su redacción muy próxima si no simultánea. Publicada esta en 1891, el cuento aparece incorporado en *Cuentos escogidos*, también de esa misma fecha[3]. Los dos textos se construyen en torno al motivo temático de un llamativo homicidio que dará pábulo a numerosas y diversas reacciones, en ese cerrado universo de ficción que resulta ser la Marineda creada por la autora[4].

En el capítulo VIII de la novela el narrador muestra, así, distintas perspectivas corales sobre el terrible suceso de la Erbeda. Para ello elude la Pecera -que define como «frívola reunión de *pollos* y *gallos*» (1999: 475)- y dirige su mirada al *Casino de la Amistad*, espacio en donde los conocimientos jurídicos de algunos de sus asistentes alternan con la ausencia completa de estos, por parte de otros contertulios. Precisamente de entre estos últimos menciona a Mauro Pareja, «desertor momentáneo de la *Pecera*» y «solterón incorregible» (1999: 476). Como suele ser habitual en la novela realista y naturalista la voz narrativa se detiene en la presentación de tales lugares de los que encarece, especialmente, su predominio de cristales, origen del bautizo de uno de ellos como la Pecera. De la descripción de ambos espacios se infiere, con toda evidencia, que los dos se constituyen, en el universo marinedino, como lugares privilegiados para la observación y la murmuración.

En su acercamiento a los personajes que hablan de tal suceso en el Casino, el primero que es mencionado resulta ser Pareja. De este el narrador destaca, en primer lugar, su mote -alias el *Abad*-, para definirlo como gran *indiscretista* y anotar que «tenía noticias de la mejor tinta posible; como que acababa de echar un párrafo con Priego, el juez que había estado en la Erbeda a levantar el cadáver» (1999: 477). Resulta, pues, muy significativo que de todos los contertulios sea Mauro Pareja quien recaude la mayor información sobre lo sucedido, y que sea él quien, a través de un tono irónicamente festivo, informe a todos los demás de lo sucedido y de las habladurías que tal hecho ha suscitado en el lugar. Con la llegada de Moragas se suceden las preguntas y opiniones que dan lugar a un giro en la conversación general, de tintes marcadamente sombríos. De ello, como sagaz observador, se da cuenta Pareja quien es capaz de encauzarla por muy distinto terreno. La reunión concluye con un inesperado vuelco festivo y con la marcha de Moragas y Febrero cuyas críticas a este tipo de reunión ocupan algunas de

[3] Lo encontraremos después en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 13, 1892.

[4] Sobre la importancia de tal espacio en la ficción de la escritora véase Paredes (1979: 69) y Penas (2006).

las páginas del capítulo IX. A tenor de la naturaleza positiva del médico pardobaziano, se diría que la escritora pretende que sus lectores compartan tales juicios condenatorios acerca de este tipo de reuniones, donde será muy habitual que hallemos al personaje objeto de nuestro interés. Con todo, ya en esta temprana aparición, su tratamiento dista del de otras figuras claramente negativas como Cáñamo. De él se destacan, como rasgos caracterizadores esenciales -además de su soltería «incorregible»- su curiosidad y habilidad para conseguir información, su talante irónico y festivo, pero también su aguda capacidad de observación y su discernimiento para percibir, de forma más incisiva que el resto, la realidad inmediata.

También en el saloncito de confianza del Casino de la Amistad volvemos a encontrar a Pareja en «Crimen libre». Como tantos cuentos de la autora cabe hablar aquí de relato enmarcado. En este caso el marco lo constituye la reunión del narrador con Arturito Cáñamo y Mauro Pareja, en la que se habla del reciente juicio de una parricida que ha sido absuelta. La airada e indignada reacción de Cáñamo por tal hecho contrasta con la «escéptica indulgencia de Mauro Pareja, solterón benévolo por egoísmo, que todo lo encontraba natural y a todo le buscaba alguna explicación benigna, hasta a las enormidades mayores» (2003: 283). En tal situación el narrador contará la historia que da pie al relato y que, una vez más, suscita reacciones distintas en los oyentes. De nuevo la socarronería y el sibaritismo acompañan a Pareja quien, no obstante, evidencia también, especialmente en su comentario último -y pese a la «sorna» que acompaña a sus palabras-, su natural equilibrio y lucidez. No deja de ser sintomático, en este caso, que la autora enfrentara como oyentes únicos de la historia, a Cáñamo y Pareja. Las muy confrontadas reacciones de ambos ante el espeluznante caso, inclinan fácilmente la balanza a favor del segundo.

Publicado en *El Imparcial* en ese mismo año de 1891, «¿Cobardía?» aparecerá incluido en *Cuentos de Marineda* (1892). Como bien han señalado González Herrán y Villanueva estamos ante una colección diferente. Pese a la independencia de sus relatos no hay duda de que existen claras conexiones entre estos. Ello resulta tan obvio que, como indican, su lectura conjunta da como resultado una suerte de *novela de Marineda* (González Herrán y Villanueva 2003: XXV). Si bien ello nos llevaría, desde luego, muy lejos de nuestro objetivo, podría considerarse esta obra como singular precedente de lo que la crítica anglosajona ha denominado *Short Story Cycle*, especie de notorio relieve y desarrollo en el siglo XX y cuya diferenciación con la denominada *Composite Novel* no siempre parece clara. A tal respecto, y sin salir del siglo XIX, cabría recordar otro título, también vinculado a un lugar, como *Cramford* de Gaskell.

De las relaciones establecidas entre los cuentos de esta colección destaca, sin duda, la existente entre «El mechón blanco» y «¿Cobardía?», singular prolongación este último, del anterior. Dependiente también de un narrador personaje, este se detiene a presentar la Pecera -cuyo bautizo explica-, para precisar que allí se reunía, habitualmente, el «*todo Marineda* masculino y selecto» (2003: 406). A propósito del tema debatido en aquella ocasión, acerca de una pelea entre un tendero y un concejal, el narrador se detiene, en primero lugar, en Pareja -«pez de muchas libras» (2003: 407)- cuyas palabras reproduce. Será también él quien advierta a otro tertuliano de su indiscreta observación y él quien informe al asombrado narrador del motivo por el que uno de los presentes, Osorio, ha abandonado la reunión. En esta ocasión la frivolidad y socarronería de Pareja, al contar el lance de Osorio y la Generala, se ven fuertemente contrarrestados por la inesperada revelación que sobre el joven proyecta el propio narrador y que concluye, en un registro inesperadamente serio, el cuento.

Las siguientes apariciones de Pareja las hallamos en el ciclo novelesco de Adán y Eva[5]. Publicada *Doña Milagros* en 1894, dos años después aparece *Memorias de un solterón*. De nuevo el espacio marinedino surge como lugar común en ambas obras, por las que transitan unas mismas figuras entre las que cabe incluir a Mauro Pareja. Personaje bastante secundario en la primera, en la segunda ocupa un destacado lugar al ostentar, incluso, la función de narrador principal.

También escrita en primera persona, *Doña Milagros* dependerá de D. Benito Neira quien, tras una singular justificación de la narración de su historia en ese marco inicial que precede a la obra, cuenta su vida y sus numerosos avatares familiares, así como su relación con la vecina que da título a la novela. En el mismo inicio hablará de la Sociedad de Amigos a la que acude en busca de la anhelada libertad -tan exigua para él por la tiranía conyugal- y de la que destaca a algunos de sus miembros. Significativamente el primer nombre mencionado es Mauro Pareja de quien alaba sus «sensatas razones» (1999: 602). Si bien este aparece, como en los textos analizados, estrechamente ligado a ese consolidado grupo de murmuradores y maldicientes marinedinos, atentos a diseccionar e interpretar cualquier acontecimiento, su caracterización adquiere también aquí un perfil más positivo. Su impenitente soltería sigue constituyéndose como uno de sus principales rasgos caracterizadores, así como su mordaz ironía. Él será, así, quien «con aparente candor» (1999: 660) hable a Neira de Argos y el P. Incienso, y de las comentadas relaciones que mantiene el viudo con doña Milagros. Precisamente la naturaleza observadora y la capacidad para obtener información de Pareja provocarán que sea a él a quien busque el protagonista, para informarse acerca de los rumores sobre su hija Argos. Será también por él por quien se entere de las habladurías sobre su vecina y el nuevo asistente, y será, asimismo, Pareja quien, como amigo, le aconseje cómo salir de la situación en que se encuentra. No deja de ser curioso que, en esta novela, al concluir el paseo de los dos hasta la casa de Neira, el «empedernido» solterón se niegue tajantemente a entrar en ella, pese a la invitación de su amigo. Una situación que cambiará ostensiblemente en la segunda parte del ciclo.

En *Memorias de un solterón* Pareja toma directamente la palabra para hablarnos de sí mismo y de sus circunstancias[6]. De esta forma si en los textos anteriores el personaje aparecía siempre dependiente de la visión de otros -sean personajes o el propio narrador-, en esta obra se nos permite el acceso directo a él mismo. De hecho la novela se inicia con la declarada protesta y rechazo de Pareja de ese perspectivismo colectivo que acuñó para él el mote del *Abad*. Precisamente el darse a conocer como verdaderamente es resulta la principal causa que justifica la escritura autobiográfica del personaje. Enfocado desde fuera, en los textos precedentes, el perfil caracterizador que muestra Pareja de sí mismo no disuena, sin embargo, demasiado de su semblanza anterior. Su sibaritismo, epicureísmo y, especialmente, su filaucía, así como su actitud desenfadadamente burlona se constituyen en rasgos definidores de su personalidad, en la etopeya inicial que traza. Y, por supuesto, su contumaz defensa de la soltería y su aversión al matrimonio son esgrimidos, muy pronto, por Pareja como principios inquebrantables de su naturaleza. De hecho en la ficción novelesca el personaje arguye que su estrecha relación con Neira se debe, fundamentalmente, a que lo considera -en tanto padre de familia muy numerosa- como un eficaz antídoto contra el matrimonio.

---

[5] Sobre el carácter inconcluso del mismo véase Clemessy (1981, I: 254).

[6] Sobre la importancia del estudio del mundo íntimo en la obra de Pardo Bazán y sobre el relieve que en la novela adquiere el inconsciente, véase la excelente introducción de Ayala (2004).

Presentado el personaje por sí mismo, pronto lo veremos moverse en algunos de esos círculos marinedinos en los que su presencia resultaba habitual: el Casino de la Amistad y la Pecera. Tanto en un espacio como en otro el personaje mostrará, a lo largo de la obra, otro de sus rasgos caracterizadores más prominentes: su aguda capacidad de observación. De hecho Neira considera para él un mote más adecuado el del *Espectador*. Son muchos los momentos de la novela en que brilla esta característica. Situado, así, en la Pecera, comentará: «como tan bien informado, sorprendo y descifro en la cara de los transeúntes el porqué pasan y qué objeto les guía. El cristal de mi Pecera es mi microscopio» (2004: 102). La agudeza perceptiva es una seña de identidad de Pareja, quien es capaz de percibir, con incisiva profundidad, lo que late tras las circunstancias aparentemente más anodinas. Al hablar de la situación familiar de Neira señala que él sabía más de lo que el ingenuo padre podía suponer «por detalles, pormenores y hechos que sorprendía mi ojeada investigadora de desapasionado curioso» (2004: 133). Para sobreponer, más adelante, al placer de hablar y confiarse a otros, el de contemplar -«el gustillo de charlas y confiarse quita el de observar, que es mucho mayor» (2004: 162). La mirada de Pareja resulta tan penetrante que es capaz de descubrir la ingeniosa habilidad de Rosa para transformar continuamente sus vestidos.

Si hasta aquí todos los rasgos mencionados -defensa acérrima de la soltería, capacidad de observación y agudeza perceptiva, curiosidad y búsqueda de información, socarronería, hedonismo, filaucía…- no hacen sino profundizar en los ya apuntados en los textos vistos, no cabe duda de que la novela acabará trazando un perfil distinto del mismo. Frente a la prudente distancia que Pareja mantenía del hogar familiar de Neira, ahora lo vemos incorporado plenamente a las tertulias que allí tienen lugar. Hasta tal punto esta familia adquiere relieve en la obra que en un momento determinado[7] el narrador se siente obligado a justificar su atención hacia ella. De la misma atraen especialmente su interés y curiosidad tres hijas: Rosa, Argos y Feíta. De ellas será esta última la que, sin duda, se constituya en una de las figuras centrales del relato de manera que, como bien recoge Ayala, son muchos los acercamientos críticos a la novela desde las teorías feministas (2004: 41-71)[8]. Será, de hecho, la cambiante visión del narrador hacia esta figura -que ya aparecía detalladamente delineada en la novela anterior, con un perfil caracterizador en marcado contraste con el de sus hermanas- uno de los hilos conductores de la novela. A la amistad inicial con Neira se sumará, a lo largo de la obra, la de Feíta quien, como su padre, hará de Mauro su confidente y buscará en él apoyo. Pese a su socarronería y aparente frivolidad Pareja sigue, por tanto, apareciendo en la ficción de Pardo Bazán como un personaje dotado de una lúcida inteligencia y poseedor de esa incisiva visión sobre su entorno, consecuencia, en gran parte, de su condición de desapasionado y distante espectador.

Hasta aquí, en consecuencia, podría hablarse de un reencuentro con un personaje ya creado por Pardo Bazán, en torno al cual los lectores capaces de identificarlo no encuentran, en principio, rasgos nuevos ni sorprendentes. Contemplado antes desde fuera, tanto en los cuentos, como en las novelas, su condición de narrador protagonista en un primer momento solo parece ahondar cuantitativamente en su personalidad. Y sin embargo, y como se apuntó, el Mauro Pareja de *Memorias de un solterón* acabará mostrando una semblanza verdaderamente inesperada. Como bien ha señalado Ayala, la novela presenta, de forma magistral, el proceso psicológico operado en el personaje quien, lejos de dominar su curiosidad desapasionada, acaba enamorándose de Feíta. Sus

[7] Inicio del cap. XVI.

[8] González Herrán y Villanueva han incidido también en tal aspecto (Pardo Bazán 1999: XXV).

confesiones muestran, pues, de forma directa[9], esa transformación íntima que concluye con la destrucción del que, sin duda, se había configurado como uno de sus principales rasgos caracterizadores en la narrativa pardobaziana: su soltería. La novela concluye, así, con la superación de una situación crítica para él -sus celos por el amor hacia Feíta de Ramón Sobrado[10]- y la aceptación de la joven a su propuesta matrimonial. Es al acabar la obra cuando el protagonista se refiere al interés que podría tener la continuación de su historia, si se decidiera a escribir sobre su nueva vida de casado con tan singular mujer.

A la autora no le interesó, sin embargo, prorrogar la historia de Pareja como hombre casado. Es más, a tenor de las posteriores reapariciones del personaje, la transmutación experimentada por el mismo, y que conllevó la alteración de uno de sus principales rasgos caracterizadores, fue ignorada por su creadora. Si tuvimos ocasión de apuntar, a propósito del uso de esta técnica de reutilización de unas mismas figuras, a la variedad poliédrica que su aparición en distintos textos podía implicar, de manera que el personaje acababa desplegando una rica diversidad de matices, no es este el caso del Mauro Pareja pardobazaniano. Sujeto a unos mismos rasgos en los primeros cuentos y en la novela en que aparecía como figura muy secundaria, la creación del nuevo ciclo implica, sin duda, una más compleja caracterización del mismo. Esta, evidentemente, alcanza su máxima intensidad en la obra en que se erige como narrador protagonista. Si doña Emilia no prolongó su historia personal no se olvidó, no obstante, de su personaje que volverá a reaparecer en cuentos posteriores. En ellos, sin embargo, el Pareja que encontremos será el mismo que tuvimos ocasión de hallar en sus primeras creaciones.

En «La bronceada», publicado en *El Imparcial* en 1902, e incluido en *El fondo del alma* (1907), volvemos a hallar un relato enmarcado. El narrador personaje, asombrado por la insólita transformación de una joven del lugar, busca a Pareja -«gaceta de la población» (2005: 187)- para que le cuente lo sucedido. Como no podía ser de otra forma este conoce perfectamente la historia que relata con todo detalle. El Pareja que aparece en este nuevo cuento sigue soltero -«nos dio dentera a los solterones» (2005: 188)- y evidencia, en la relación del suceso, un perfecto conocimiento de las reacciones corales que provocó. Por lo demás, en su propio análisis de la historia, evidencia un completo distanciamiento afectivo y un tono festivamente zumbón. Posterior a este encontramos de nuevo a Pareja en «Mal de ojo». Se trata de un cuento que, como ha señalado González Herrán, apareció en *Caras y Caretas* en 1908[11], para pasar también a *Sud-Exprés* (1909). Aquí el personaje desempeña una función muy secundaria, pues aparece como uno de los miembros del Club que asiste a una animada fiesta. Del mismo solo se indica que es «uno de los más antiguos socios del Club» (2005: 322), para destacarse su socarronería.

En «La pasarela», recogido en *Cuentos trágicos* (1912), el personaje forma parte del grupo de señoritos locales que esperan al vapor que traerá a la compañía de opereta italo-austríaca. De los mismos indica el narrador que eran tres o cuatro «entre pipiolos y solterones, aficionados al revuelo de las enaguas de seda» (2005: 523). Atraídos, pues, por la visión de las artistas -acerca de las que ya habían entretenido sus horas de ocio en

[9] Ayala habla, incluso, del carácter epistolar que llegará a adoptar el texto, al referirse a esa inmediatez que caracteriza la escritura de Mauro. A tal respecto, y a tenor de la tipología en la que parece incluirse la novela, como memoria, quizá habría que anotar ciertos descuidos en su configuración en los que no es posible detenerse en este trabajo.

[10] Personaje que junto a sus progenitores procede también de una novela anterior.

[11] Lo incluye dicho crítico en su recopilación *El vidrio roto* (2014).

la Pecera-, el primer nombre destacado será el de Mauro Pareja, a quien cataloga la voz narrativa como «solterón empedernido» (2005: 524). Si bien, una vez más, la inteligente percepción del personaje anticipa lo que constituirá el drama final -el peligro mortal de que alguien caiga al agua- la vulgar y prosaica reflexión final de este con que se cierra el relato incrementa la denuncia social que, sin duda, late tras el cuento y que lo incluye también plenamente. Finalmente volvemos a hallarlo en «Filosofías», publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1912. El escenario elegido es, de nuevo, el Casino de la Amistad en donde, también una vez más, Mauro Pareja aparece como narrador de una historia. Si antes de su inicio asegura la realidad de lo acontecido, no dejan de ser significativas las maliciosas reacciones de sus oyentes, al referirse al género femenino, que bien podrían apuntar a la fama de seductor del Pareja todavía soltero.

Como puede percibirse en esas creaciones posteriores a la novela protagonizada por él, Mauro Pareja vuelve a reunir todos esos rasgos que solían caracterizarlo en los primeros textos: su soltería, su capacidad para indagar y reunir la información más completa, su socarronería y su talante festivo y frívolo. Si bien es cierto que su paso, en estas ocasiones, por el género cuento obligaba a su creadora a comprimir y condensar su perfil caracterizador que no gozaba del espacio que otorga la novela, para desplegar una más amplia y matizada configuración, no lo es menos que el Pareja posterior a las *Memorias* podría haber sido, al menos, el Pareja casado.

Constituida la caracterización de un personaje, según Tomachevski, como el sistema de motivos ligados indisolublemente al mismo (1982: 204), parece claro que este aparece claramente uniforme en las apariciones de Pareja por cuentos y por las dos novelas en que figura como personaje secundario. La transformación de este, con la ruptura de uno de los motivos que mayormente fijó su perfil caracterizador, se producirá en la novela en la que ocupe un lugar central. El que en ella se acuda también a la primera persona intensifica la profundización en la interioridad del personaje, cuyo inesperado conflicto personal vivimos muy de cerca. Si la personalidad de Mauro Pareja adquiere aquí una más compleja configuración, sin que ello implique, por otro lado, la ruptura o distancia completa con los motivos utilizados antes, parece evidente que a la autora le resultó más eficaz recuperarlo en su primitiva y más simple caracterización. Incluido en otros cuentos de materia marinedina, Pareja volverá a formar parte de ese conjunto coral de señoritos acomodados que buscan entretener sus horas de ocio con las novedades de la ciudad provinciana. En estos nuevos cuentos lo volvemos a hallar como narrador y como agudo observador de la realidad, cuya sagacidad lo distingue de otros. Nada hay, sin embargo, del nuevo Mauro responsable del futuro familiar de los Neira y casado con la nada convencional Feíta, de quien, en definitiva, nada llegaremos a saber, frente a lo que ocurrirá con el Maltrana de Blasco o la Thérèse de Mauriac. A Pardo Bazán, a diferencia del autor valenciano y del francés, no pareció interesarle la prolongación de la vida personal de su personaje a quien volverá a utilizar, con muy diferente propósito, en esos cuentos escritos después[12]. Casi podría afirmarse que su utilización posterior atiende, sobre todo, al cumplimiento de una determinada función al servicio de la trama cuentística que, sin duda, resulta idéntica a la que desempeñó en los primeros relatos.

En estos nuevos cuentos encontramos un esquema bastante similar al que usara en esas primeras narraciones. Se trata de pequeñas historias ambientadas en Marineda, que obtienen mayor o menor proyección en la vida social. La autora se centra,

[12] Por supuesto nos atenemos a las fechas de los cuentos consignadas por destacados especialistas de Pardo Bazán. Muy diferentes serían nuestras conclusiones de descubrirse que tales textos aparecieron antes del ciclo de Adán y Eva.

especialmente, en su recepción en el círculo masculino, asociado a esos acomodados y frívolos espacios de la murmuración coral. Dentro de tal microcosmos narrativo no cabe duda de que la figura de Pareja volvió a imponerse a la escritora quien no pudo dejar de utilizarlo conforme a su primitivo trazado, aun cuando ello supusiera dejar de lado su nueva configuración novelesca, mucho más compleja y rica. Quizá considerara que nadie podía sustituir al personaje como narrador autorizado, perteneciente a ese círculo marinedino del que, sin duda, se había distinguido como destacado corifeo. Las atribuciones, pues, que vuelven a recaer sobre el empedernido solterón difícilmente podrían haber sido desempeñadas -debió pensar doña Emilia- en el Mauro casado.

Sea cual pueda ser la posible explicación, lo cierto es que a los lectores aficionados al personaje solo nos queda imaginar cómo pudo ser esa nueva etapa de la vida de Mauro Pareja, tras su boda con Feíta.

Bibliografía

AYALA, M.ª Ángeles. (2004). «Introducción». Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón.* Madrid. Cátedra.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2015). «Algunos casos de intratextualidad en la narrativa de Blasco Ibáñez» *De re poetica.* Murcia. Editum. 43-62

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1968). «Los cuentos de Azorín». *Cuadernos Hispanoamericanos.* 226-227. 355-374.

——. (1971). *Introducción*. Emilia Pardo Bazán. *Un viaje de novios*. Madrid. Labor.

BONET, Laureano. (1990). *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. L. Bonet (ed.). Barcelona. Península ('Nexos').

CLEMESSY, Nelly. (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 2 vols.

GILMAN, Stephen. (1985). *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887.* Madrid. Taurus.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel y Darío Villanueva. (2003). «Introducción». Emilia Pardo Bazán, *Obras completas* VII. Madrid. Biblioteca Castro.

——.. (2014). «Introducción». Emilia Pardo Bazán. *El vidrio roto.* Vigo. Galaxia.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria.* Madrid. Cátedra.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *Obras completas.* III. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.

——. (2003). *Obras completas.* VII. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.

——. (2004). *Memorias de un solterón.* M.ª Á. Ayala (ed.). Madrid. Cátedra.

——. (2005). *Obras completas.* X. J. M. González Herrán y D. Villanueva (eds.). Madrid. Biblioteca Castro.

PAREDES, Juan. (1979). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán.* Granada. Universidad de Granada.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. (1998). *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán.* Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

PENAS, Ermitas. (1993). «*Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo». *Letras Peninsulares.* 6.2-3. 331-343.

PENAS, Ermitas. (2006). «El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación». Emilia Pardo Bazán: Los cuentos (II Simposio). J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.). Fundación Caixa Galicia. 153-174.

TOMACHEVSKI, Boris. (1982). *Teoría de la Literatura.* Madrid. Akal.

YÁÑEZ, M.ª Paz. (2000). «Algo más sobre José Ido del Sagrario». *Homenaje a Alfonso Armas Ayala.* Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol. II. 849-864.