

Rosso come un enigma.

***La gota de sangre* di Emilia Pardo Bazán**

1. Nota biografica: Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851-Madrid, 1921) è una delle figure più complesse e influenti della letteratura spagnola dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Autrice prolifica, intellettuale poliedrica, giornalista, conferenziera e polemista, fu pioniera nella diffusione del naturalismo in Spagna e instancabile promotrice della cultura europea contemporanea. Proveniente da una famiglia aristocratica galiziana, ricevette un'educazione anticonvenzionale e aperta, che le permise di padroneggiare le lingue classiche e moderne, nonché di seguire con attenzione il pensiero filosofico e scientifico del suo tempo.

Malgrado le sue capacità e il prestigio acquisito, Pardo Bazán dovette affrontare numerosi ostacoli perché era una donna: infatti, le fu negata per anni l'ammissione alla Real Academia Española. Tuttavia, fu la prima donna a ottenere una

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

cattedra di Letteratura contemporanea presso l'Universidad Central di Madrid, nel 1916.

Autrice di romanzi fondamentali come *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *La tribuna* (1883) e *Insolación* (1889), nonché di racconti, saggi, testi di critica e di viaggio, Emilia Pardo Bazán fu una precursora del femminismo letterario spagnolo e una pioniera nella sperimentazione narrativa¹.

2. Introduzione

La gota de sangre è un racconto che si colloca in un punto di incrocio tra la narrativa gialla, l'estetica simbolista e la riflessione modernista sulla soggettività e sul sapere. Pubblicato per la prima volta all'interno della rivista barcellonese «La Ilustración Artística», il testo è considerato uno dei primi esempi di *detective story* spagnola, e insieme una sottile operazione letteraria di riscrittura critica del genere investigativo.

La struttura del racconto rispetta in apparenza i canoni della narrativa poliziesca ottocentesca, con un investigatore-dilettante che si trova coinvolto in un omicidio e conduce un'indagine personale fino alla soluzione finale. Tuttavia, *La gota de sangre* si distingue da modelli precedenti, da Poe a Conan Doyle, per la sua tensione simbolica, per la centralità del soggetto narrante e per il rifiuto di una chiusura consolatoria. Il delitto non è tanto una macchina logica da risolvere, quanto un enigma carico di implicazioni psichiche e sociali. Il detective non è un freddo analista, ma un uomo soggetto a emozioni, desiderio, incertezza.

La narrazione si svolge in prima persona, e questa scelta stilistica è decisiva per comprendere la portata innovativa del testo: la voce del protagonista, Ignacio Selva, filtra ogni dato, ogni percezione, ogni deduzione, e ciò imprime alla narrazione un ritmo interiore e visionario. Al tempo stesso, la vicenda ruota

¹ Per una biografia esaustiva di Emilia Pardo Bazán cfr. Gullón (2021).

attorno a un piccolo dettaglio apparentemente insignificante, una minuscola goccia di sangue, che diventa il segno rivelatore del crimine e il centro simbolico del racconto. L'investigazione si costruisce dunque come lettura di segni sensibili, come traduzione del sangue in linguaggio, in verità narrativa.

In questo senso, come già proposto da Laura González Subías e da Germán Gullón, l'opera di Pardo Bazán si presta a essere riletta non solo come documento letterario, ma anche come dispositivo critico che anticipa le inquietudini gnoseologiche del modernismo europeo (Gullón, 1991, pp. 94-98; González Subías, 2013, pp. 127-130)². La tensione tra oggettività e immaginazione, tra osservazione e desiderio, tra parola e silenzio percorre tutto il testo, che può essere letto anche come una riflessione sull'atto di narrare e sulla natura del racconto poliziesco stesso. Se il poliziesco classico cerca di restituire ordine al caos attraverso la logica e la punizione del colpevole, *La gota de sangre* infrange questa regola: il colpevole fugge, la giustizia ufficiale viene elusa, e resta solo il protagonista con la propria coscienza turbata e il bisogno di trasformare l'esperienza vissuta in scrittura.

3. Trama e struttura del racconto

La gota de sangre è un racconto che intreccia elementi del poliziesco deduttivo con un'acuta riflessione psicologica ed esistenziale. Il protagonista, Ignacio Selva, è un uomo dallo spirito raffinato ma logorato dall'inerzia e dalla noia della vita

² Gullón ha scritto ampiamente sulla rottura del paradigma narrativo classico e sulla centralità dell'ambiguità conoscitiva nella narrativa tra Otto e Novecento, includendo, ovviamente, le opere di Pardo Bazán. In particolare, nelle pagine dedicate a *La gota de sangre*, Gullón sottolinea come il racconto non cerchi la verità oggettiva, ma esprima un conflitto tra logica e soggettività, avvicinandosi al clima gnoseologico modernista. Per quanto riguarda il lavoro di González Subías, l'autrice analizza come *La gota de sangre* superi i limiti del racconto poliziesco tradizionale, sottolineando la funzione estetica, soggettiva e ideologica dell'enigma e la frammentazione del sapere. Da qui il collegamento con le inquietudini moderniste.

moderna. Su consiglio del dottor Luz, suo medico, decide di cercare emozioni capaci di scuoterlo dalla sua apatia. L'occasione si presenta inaspettatamente: durante una rappresentazione teatrale, Selva è vittima di un'aggressione verbale apparentemente immotivata da parte di Andrés Ariza, giovane della buona società e dall'atteggiamento ambiguo. L'episodio lo turba profondamente, e la stessa notte, tornando a casa, scopre in un terreno vicino alla propria abitazione il cadavere di un giovane elegantemente vestito. Si tratta di Francisco Grijalba, un rispettabile uomo d'affari malagueño, giunto a Madrid per lavoro. Scosso, il protagonista collabora con il giudice e con il poliziotto Cordelero, pur rimanendo sospettato agli occhi delle autorità giudiziarie e dell'opinione pubblica.

Deciso a scagionarsi e guidato da una logica quasi deduttiva e intuitiva al tempo stesso, il protagonista assume un ruolo da detective dilettante. Registra dettagli fondamentali, come la goccia di sangue sulla camicia di Ariza e un pacco di effetti personali della vittima gettato furtivamente nella sua camera per incastrarlo. Ma è lui stesso a notare che l'involucro e la confezione rivelano una mano femminile, intuizione che lo porta a cercare una donna implicata nel delitto:

“Mujer anda por medio siempre”, afirmó, “pero a veces se queda entre bastidores. Aquí me atrevo a jurar que tomó parte activa. Ese paquetito fué liado *por una mujer*³. El pedazo de lustrina que lo envolvía no es cosa que tenga en su casa ningún hombre”⁴ (Pardo Bazán, 2023, pp. 42-43).

Indagando nella zona, identifica Chulita Fernandina, giovane nobile decaduta, personaggio noto per la sua bellezza e frivolezza. Chulita aveva intrecciato una relazione sentimentale e carnale

³ Il corsivo è di chi scrive.

⁴ «“C'è sempre di mezzo una donna”, affermai, “ma talvolta rimane dietro le quinte. Oserei giurare che, in questo affare, ha avuto parte attiva. Quel pacchettino è stato legato da una mano femminile. Il frammento di lustrino che lo avvolgeva non è oggetto che un uomo di solito tiene in casa”». Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

con Grijalba, che però l'aveva abbandonata. Offesa, umiliata e forse manipolata da Ariza, diventa forse amante di quest'ultimo, o aspira a esserlo, aveva tramato vendetta. Ariza, mosso da gelosia e risentimento, approfitta della debolezza emotiva della donna per spingerla al delitto.

Il protagonista, sospettando la verità, induce abilmente Cordelero a indagare sul legame tra Ariza, Chulita e la vittima. Alla fine, un biglietto anonimo con un appuntamento induce Ariza a tornare nella casa dove era avvenuto l'omicidio. Lì viene arrestato in flagranza, mentre cerca di piazzare nuove prove. Il movente, come aveva intuito il protagonista fin dall'inizio, è passionale: Ariza ha ucciso Grijalba per gelosia e vendetta, con la complicità della donna che l'aveva amato e poi odiato. Chulita, pur coinvolta emotivamente, resta marginale rispetto all'esecuzione materiale dell'omicidio; tuttavia, è parte essenziale della trama: è il motore simbolico del delitto. Il racconto si chiude con il trionfo del protagonista, che non solo si discolpa, ma risolve il caso grazie a una brillante combinazione di razionalità investigativa e sensibilità psicologica.

La struttura narrativa del testo si articola in otto capitoli numerati e segue uno schema a spirale: l'indagine non si sviluppa secondo una linea retta di deduzioni logiche, ma procede per analessi, prolessi, sogni, intuizioni, immagini, ricordi e riconoscimenti sensoriali. L'indizio fondamentale è una minuscola goccia di sangue che Selva scorge sul polsino della camicia di un giovane all'uscita di un teatro, diventa il punto di partenza per un'indagine individuale che si intreccia sempre più con la dimensione affettiva e simbolica.

Selva scopre che il giovane sospettato, Ariza, è legato a Chulita, e che entrambi sono coinvolti nella morte violenta di un uomo d'affari. Tuttavia, l'indagine non si chiude con l'arresto del colpevole: il protagonista sceglie deliberatamente di non consegnare alla giustizia i responsabili del delitto. Ariza viene spinto al suicidio, mentre Chulita, viene aiutata a fuggire.

Questa struttura, lontana dalla linearità del racconto giallo classico, ha, piuttosto, un andamento più vicino al romanzo psicologico e simbolista. La tensione narrativa non deriva tanto

dalla *suspense* su chi sia il colpevole, quanto dalla scoperta progressiva del mondo interiore del protagonista, del suo desiderio, della sua crisi, della sua trasformazione.

Pardo Bazán affida alla goccia di sangue una funzione strutturale e tematica cruciale:

Lo que acababa de notar no era nada que no pudiese tener explicación trivial, naturalísima, pero ya he dicho que mi fantasía volaba, y no acertando yo a sujetarla, iba arrastrado por ella. Era —en la pechera de la camisa de Andrés, y casi cubierta por el chaleco— una diminuta manchita roja, viva como un labio encendido por el amor; una reciente gotilla de sangre⁵ (ivi, p. 67).

La goccia è un simbolo che unisce tutte le parti del racconto. Essa compare in apertura, motiva l'indagine, guida il percorso deduttivo, e ritorna nella descrizione finale del volto di Chulita, quando Selva la vede con «Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta, y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba⁶» (ivi, p. 37). In questo modo, il simbolo del sangue agisce come elemento ricorrente, capace di tenere insieme la narrazione e di darle coesione interna.

4. Ignacio Selva tra indagine e introspezione

Il protagonista, Selva, incarna una figura investigativa che si discosta radicalmente dal modello tradizionale. Fin dalla sua prima apparizione si presenta come un uomo malinconico e disilluso:

⁵ «Ciò che avevo appena notato non era nulla che non potesse avere una spiegazione banale, del tutto naturale; ma ho già detto che la mia fantasia volava e, non riuscendo a trattenerla, mi lasciavo trascinare da essa. Era – sullo sparato della camicia di Andrés, quasi coperta dal panciotto – una minuscola macchiolina rossa, viva come un labbro acceso dall'amore; una recente gocciolina di sangue».

⁶ «Un sorriso silenzioso fioriva nel rosso calice della sua bocca sanguigna, e nel nero abisso delle sue pupille un riflesso infernale mi attirava e mi atterrava».

Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado —diré neurastenia, no sabiendo qué decir—, consulté al doctor Luz, hombre tan artista como científico, y opinó sonriente:

“Usted no necesita cuidarse... sino todo lo contrario”.

“¿Descuidarme?”

“Casi... Tratamiento perturbador. Hacer cosas que presten a su vida violento interés”⁷ (ivi, p. 17).

Selva, quindi, non è un professionista, ma un borghese annoiato, colto e sensibile, il cui ingresso nell'indagine nasce da un impulso vitale più che da un dovere civico; racconta la vicenda in prima persona, e la sua voce non è mai neutra: oscillante tra lirismo e ironia, esprime dubbi, emozioni e sensazioni.

La sua forza investigativa risiede nella sensibilità e nell'intuizione. Decisivo è il ricordo visivo di un dettaglio minimo, trascurato dalla polizia: «una diminuta manchita roja, viva como un labio encendido por el amor; una reciente gotilla de sangre⁸» (ivi, p. 14). Non sono prove logiche, ma suggestioni e memorie sensoriali a guidarlo.

Anche eticamente, Selva si distacca dal detective canonico: non consegna Chulita alla giustizia, e non ostacola la fuga. Anzi, le dice:

“Vístete de trapillo; ponte sombrero pequeño, velo tupido, y dentro de una hora, si no recibes aviso en contra, vete a la esquina de la calle de... Allí te aguardará un automóvil alquilado por mí, que te llevará a Francia. Toma un poco de dinero; el mecánico te entregará un sobre con alguno más. Si puedes, no vuelvas a pecar...”.

⁷ «Per combattere una profonda nevrastenia che mi opprimeva – dirò nevrastenia, non sapendo come altrimenti definirla – consultai il dottor Luz, uomo tanto artista quanto scienziato, il quale, sorridendo, sentenziò: “Lei non ha bisogno di curarsi... ma esattamente del contrario”. “Di trascurarmi?” “Quasi... Un trattamento perturbante. Fare cose che diano alla sua vita un’emozione forte e sconvolgente”».

⁸ «Una minuscola macchia rossa, viva come un labbro acceso d’amore; una fresca gocciolina di sangue».

Me clavó sus ojos orlados y que sabían volverse inocentes en su delirio de pasión, y murmuró:

“¡Reúnete conmigo en Francia... Aunque sólo sea para convertirme!”⁹
(ivi, p. 76).

Questa giustizia personale, fatta di empatia e giudizio intuitivo, colloca Selva in una modernità letteraria inquieta e irrisolta. La narrazione di Selva è fortemente soggettiva. La sua voce domina il racconto, modulandosi tra introspezione lirica e osservazione ironica. Nei momenti più significativi, emerge una prosa intensa, connotata da metafore e immagini sensoriali, come nella descrizione del profumo della stanza femminile: «Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana¹⁰» (ivi, p. 63).

5. Il linguaggio del desiderio e la voce assente

Uno degli assi tematici più profondi del racconto *La gota de sangre* è il rapporto tra desiderio e linguaggio. L'intera indagine investigativa può essere letta come una traduzione simbolica del desiderio represso, dell'attrazione proibita, della tensione tra il vedere e il sapere. Il sangue, il profumo, lo svenimento di Chulita sono segni sensoriali, ma anche tracce del desiderio: l'indagine si muove lungo una traiettoria erotica, più che logica,

⁹ «“Vestiti in modo dimesso; mettiti un cappellino, un velo spesso, e tra un'ora, se non ricevi avviso contrario, va' all'angolo della via di... Là ti aspetterà un'automobile noleggiata da me, che ti condurrà in Francia. Prendi un po' di denaro; l'autista ti consegnerà una busta con dell'altro denaro. Se puoi, non tornare a peccare...”. Mi fissò con i suoi occhi bordati di nero, capaci di diventare innocenti nel delirio della passione, e mormorò: “Raggiungimi in Francia... Anche solo per convertirmi!”».

¹⁰ «Sono molto sensibile ai profumi e, se non mi provocano l'emicrania, mi esasperano i nervi e mi producono un'eccitazione malsana. Quell'aroma, già avvertito al teatro Apolo, mi rievocava la gocciolina di sangue. Entrai nella sala sotto l'influsso di quell'odore, che denunciava e accusava Chulita».

in cui la ricerca della verità coincide con il bisogno di decifrare il corpo femminile.

La figura della *femme fatale* si colloca al centro di questa tensione. Il suo corpo è oggetto di osservazione:

Cinco minutos tardaría en presentarse la pecadora. Durante ese corto plazo yo había trazado mi plan de campaña. Era, como todos los míos en este asunto, un ataque por sorpresa, en que fiaba la victoria a lo brusco de la acometida. Convenía no dar tiempo a que la astuta se pusiese en defensa. Importaba cogerle la acción, con hábil maniobra, con rapidez fulminante. Me levanté y la saludé hasta los pies¹¹ (ivi, p. 35).

Tuttavia, la sua voce è sistematicamente assente. La donna non parla, o lo fa in maniera minima o indiretta. Il suo discorso è affidato ai segni: un gesto, uno sguardo, un odore. Ignacio Selva, invece, parla per lei, interpreta, traduce. Questa dinamica riflette una struttura patriarcale della narrazione, in cui il soggetto desiderante è l'uomo, e la donna è il luogo del mistero, dell'assenza, della colpa erotica. Il desiderio è maschile e narrante, mentre la femminilità è desiderata e silente.

Tuttavia, proprio questa configurazione permette a Pardo Bazán di mettere in discussione la relazione tra verità e parola, tra colpa e linguaggio. Il racconto suggerisce che non sempre chi tace è colpevole, e che la verità non si dice, ma si intuisce, si percepisce, si immagina. Selva non ha bisogno della confessione esplicita di Chulita: il sangue, il profumo, il suo volto gli *parlano*. L'enigma si risolve attraverso un linguaggio simbolico, quasi onirico, in cui il desiderio funge da grammatica.

¹¹ «Sarebbero trascorsi cinque minuti prima che la colpevole si presentasse. In quel breve intervallo avevo già delineato il mio piano di battaglia. Era, come tutti i miei in questa faccenda, un attacco a sorpresa, nel quale confidavo nella violenza dell'assalto per assicurarmi la vittoria. Conveniva non darle tempo di mettersi sulla difensiva. Importava sorprenderla sul fatto, con abile manovra, con fulminea rapidità. Mi alzai e la salutai con un profondo inchino».

6. Il simbolismo del corpo e l'estetica del delitto

Uno degli aspetti più affascinanti del racconto è l'uso degli indizi sensoriali come veicolo conoscitivo. Il sangue non è solo traccia materiale, ma simbolo carico di significati. La macchia rossa è un segno che parla, che evoca: «la sangre habla¹²» (ivi, p. 44).

L'indagine di Selva si costruisce come una lettura sinestetica del mondo. L'olfatto gioca un ruolo centrale; ancora sulla soglia della stanza di Chulita percepisce un aroma sensuale e avvolgente di gardenia. Il profumo diventa traccia del desiderio, quasi entità autonoma che agisce sulla coscienza.

La figura di Chulita incarna una femminilità complessa, legata al desiderio, alla trasgressione e alla morte. Selva è subito colpito dalla sua immagine, intravista tra le ombre:

Venía risueña, infantil, divinamente ataviada con un traje de interior, de crespones y cintas fofas, representando los veinticinco, a lo sumo —pero doloridas ojeras color de malva orlaban sus ojos de sombra—. Un azoramiento reprimido y nervioso se revelaba en la retracción involuntaria de la mano que me tendió, y que estaba fría y matorosa a la vez¹³ (ivi, p. 64).

Allo stesso modo la stanza di Chulita è carica di sensualità, ambiguità e profumi:

Como había supuesto, el gabinete y la alcoba estaban seguidos, en pos de la sala. No dividían a la alcoba del gabinete sino dos altas columnas, detrás de las cuales colgaba una cortina de espléndido encaje de Bruselas, hecha expresamente, sin duda, pues ostentaba el monograma de Julita y la corona condal de la Tolvanera (no sin derecho, pues la hermana de Julita no tenía

¹² «Il sangue parla».

¹³ «Arrivò sorridente, infantile, divinamente vestita in una veste da camera di crêpe e nastri morbidi, dimostrando non più di venticinque anni – ma dolorose occhiaie color malva le contornavano gli occhi d'ombra –. Un turbamento trattenuto e nervoso si tradiva nel ritrarsi involontario della mano che mi porse, fredda e leggermente sudata».

hijos). Vi esto en un relámpago de ojeada; mis facultades parecían haberse duplicado. La inspiración acudía. Preparaba mi drama mentalmente, como el artista su creación. Levanté la cortina riquísima, y apareció el lecho, de madera blanca con tallas doradas admirables de rosas, carcajes y palomas, velado también de encajes, mullido de sedas...¹⁴ (ivi, p. 66).

La trasgressione non è solo morale, ma anche estetica: il lusso sfrenato, quasi *kitch*, diventa segno di vitalità, di libertà, di passione.

Chulita non parla mai direttamente nel racconto, ma la sua presenza domina la narrazione. È vista, desiderata, immaginata. Il suo volto, alla fine, si confonde con un'immagine floreale e mortale. La donna è al tempo stesso vittima e colpevole, carnefice e salvatrice.

7. Intertestualità e riscrittura del genere

La gota de sangre si inserisce in una lunga tradizione letteraria che comprende la narrativa criminale, il romanzo gotico e il racconto psicologico. Tuttavia, Emilia Pardo Bazán non si limita a imitare modelli esistenti, ma li ricalibra e rielabora criticamente, inserendo elementi nuovi, contraddittori, ironici. Il testo si configura così come un'opera fortemente intertestuale, che riflette sul proprio genere e ne propone una riscrittura in chiave soggettiva e simbolista.

Il riferimento più evidente è quello al modello di Sherlock Holmes. Lo stesso Ignacio Selva menziona più volte l'Inghil-

¹⁴ «Oltre la sala si aprivano, uno dopo l'altro, il salottino e l'alcova. A separare l'alcova dal salottino non vi erano che due alte colonne, dietro le quali pendeva una cortina di splendido merletto di Bruxelles, evidentemente fatta su misura, poiché ostentava il monogramma di Julita e la corona di contessa della Tolvanera (non senza diritto, giacché la sorella di Julita non aveva figli). Colsi tutto questo in un baleno; le mie facoltà parevano essersi raddoppiate. L'ispirazione arrivava. Andavo costruendo mentalmente il mio dramma, come l'artista la sua opera. Sollevai la ricchissima cortina, e apparve il letto, di legno bianco con mirabili intagli dorati di rose, farette e colombe, anch'esso velato di merletti, soffice di sete...».

terra, Londra, i maestri della polizia britannica, e alla fine del racconto dichiara il desiderio di recarsi nel Regno Unito per apprendere le tecniche di investigazione (ivi, p. 36). Tuttavia, Selva non è un Holmes spagnolo: non possiede la freddezza deduttiva del personaggio di Conan Doyle, né si muove in un universo di certezze logiche. Al contrario, si affida all'intuito, all'immaginazione, alle sensazioni.

Pardo Bazán gioca anche con gli stereotipi narrativi del crimine e della giustizia. Il colpevole non è un assassino sadico o calcolatore, ma un giovane di famiglia benestante coinvolto in una relazione ambigua; la donna non è una vittima pura, ma una figura tragica, erotica e muta. Il detective non smaschera i colpevoli con un brillante monologo finale, ma li comprende, li protegge, li lascia andare. La giustizia non trionfa: è sospesa, evitata.

8. Ignacio Selva e il metodo holmesiano: un confronto paradossale

La gota de sangre si costruisce anche come una risposta indiretta, e ironica, al modello investigativo inaugurato da Conan Doyle con Sherlock Holmes, che rappresenta l'archetipo della razionalità analitica nella narrativa poliziesca. Ignacio Selva, pur dichiarando esplicitamente di voler prendere «lecciones de los maestros [en Inglaterra]¹⁵» (ivi, p. 44), si presenta come un antieroe holmesiano, portatore di un metodo opposto, soggettivo, simbolico.

Il contrasto inizia dal profilo psicologico. Holmes è logico, cerebrale, impassibile. Selva è emotivo, insicuro, inquieto. L'uno osserva il crimine con distacco scientifico, l'altro ne è coinvolto emotivamente. Holmes parte da deduzioni rigorose e concatenazioni logiche; Selva parte da impressioni sensoriali, da intuizioni quasi poetiche. Il protagonista di Pardo Bazán

¹⁵ «Lezioni dei maestri [in Inghilterra]».

immagina che «Desde el primer momento, como guió a los Magos una estrella, me había guiado a mí la gota de sangre¹⁶» (ivi, p. 29), non come un indizio oggettivo, ma come una visione soggettiva.

Anche la funzione narrativa si rovescia. In Conan Doyle, Watson narra le gesta di Holmes da un punto di vista esterno; in Pardo Bazán, è lo stesso Selva a narrare, a costruire il proprio racconto. Questo implica un livello di autocoscienza letteraria: l'investigatore diventa scrittore, autore del proprio mito. Nell'ultima pagina, Selva annuncia la sua intenzione di portare «al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta¹⁷» (ivi, p. 45), trasformando l'esperienza vissuta in racconto. È un gesto metanarrativo che smonta il paradigma classico del detective infallibile.

L'ironia di Pardo Bazán si manifesta nel modo in cui Selva raggiunge la soluzione del caso. Non con deduzioni clamorose, ma con intuizioni improvvise, associazioni simboliche, epifanie sensoriali. Non c'è un colpevole smascherato in un salotto londinese, ma una donna che scompare nel silenzio, e un uomo che decide di non punire. La giustizia non trionfa, il mistero non si chiude. È questo il cuore del paradosso: *La gota de sangre* sembra un racconto poliziesco, ma rifiuta la logica e la morale del racconto poliziesco.

9. L'enigma come struttura aperta

Nel cuore del racconto, l'enigma non è solo un fatto da chiarire, ma un dispositivo simbolico. La sua funzione è duplice: organizzare la *suspense* narrativa e incarnare una riflessione

¹⁶ «Dal primo momento, come una stella aveva guidato i Magi, quella goccia di sangue aveva guidato me».

¹⁷ «Alla scoperta dei crimini elementi insieme romanzeschi e intellettuali, e forse un giorno potrò raccontare al pubblico qualcosa degno di essere dato alle stampe».

esistenziale. La progressione dell'indagine non è lineare, ma emotiva, soggettiva, frammentaria. Ogni segno, il sangue, il profumo, lo sguardo, diventa una tessera ambigua di un mosaico incompleto. L'assenza di una punizione ufficiale, il silenzio della donna, l'empatia del protagonista:

Un olor es una cosa viva, o al menos un duende que se nos mete en el ánimo y lo conturba, y lo posee, y lo embriaga. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume. Abrió ella lentamente los ojos, suspiró, y con impensado movimiento, echó a mi cuello los brazos... Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta, y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba. No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita: era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana, que es también la esencia de nuestro ser decaído, y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y nuestra vida miserable...

Ella, muy bajo, repetía:

“¡Sálvame! ¡Ese infame me ha abandonado! ¡Ya lo temía yo! ¡Se llevó el dinero! ¡Él lo hizo todo, todo! ¡Sálvame! ¡He de quererte tanto! ¡Tú no sabes cómo quiero yo! ¡Mi amor es una brasa viva! ¡A él lo aborrezco! ¡No me dejes ir al patíbulo! ¡Sálvame, amor, amor...!”

Esto entrecortado, esto suspirado, entre las ondas mareadoras de su aroma insidioso, de sus ropas y de su piel de tafetán, entre el nudo serpentino de sus brazos y el embrujamiento de sus labios en que las mieles antiguas habían dejado múltiples sabores de perversidad y de anatema. Y la promesa me fué arrancada:

“No tengas miedo, te salvaré...”¹⁸ (ivi, p. 37).

¹⁸ «Un odore è una cosa viva, o forse un folletto che si insinua nell'animo, lo sconvolge, lo possiede, lo inebria. Io persi la ragione e mi abbandonai alla sugestione del profumo. Ella aprì lentamente gli occhi, sospirò e, con un movimento inatteso, mi gettò le braccia al collo... Un sorriso silenzioso fioriva nel rosso calice della sua bocca sanguigna, e nel nero abisso delle sue pupille un riflesso infernale mi attirava e mi atterrava. Non era la donna, né i suoi consueti lacci e le sue trame, a causare la mia fascinazione fatale: era l'idea che quella bocca fosse impregnata dell'amaro liquore del delitto, dell'essenza stessa della malvagità umana – che è anche l'essenza della nostra natura decaduta – e che, mordendola, avrei gustato

10. Il doppio e la rifrazione dell'identità

Uno degli elementi centrali della poetica modernista, il tema del doppio, attraversa in profondità *La gota de sangre*. Selva, protagonista e narratore, il cui nome di battesimo non viene mai menzionato nel racconto, non è solo spettatore del crimine, ma figura speculare dei colpevoli su cui indaga. Sin dall'inizio, è accusato erroneamente; infatti, nel colloquio nella banca di cui era cliente la vittima, Grijalba, Cordelero afferma in maniera *tranchant*: «Entendemos como usted que el criminal es Selva. Todo le acusa¹⁹» (ivi, p. 51). Selva occupa una posizione ambigua: indagatore e sospettato, soggetto razionale e corpo desiderante. Questo sdoppiamento si acuisce nel confronto con Ariza, suo *alter ego* oscuro, e con Chulita, proiezione dell'inconscio erotico e colpevole. La casa del delitto è uno spazio liminale, più che una scena del crimine: è il teatro di una rivelazione interiore, in cui Selva si identifica con vittima, carnefice e testimone. La sua decisione finale, lasciare fuggire Chulita e non denunciare, è un atto di riconoscimento empatico, quasi una salvezza simbolica del proprio lato oscuro (ivi, p. 76).

11. L'ultima maschera: la morte di Ariza

La morte di Andrés Ariza, che chiude simbolicamente il racconto, rappresenta uno dei punti più inquietanti de *La gota de sangre*. Lungi dall'essere una semplice vittima collaterale,

la mela fatale, quella della nostra perdizione e della nostra misera vita...Ella, a voce bassissima, ripeteva: "Salvami! Quell'infame mi ha abbandonata! Lo temevo! Ha portato via il denaro! È stato solo lui, solo lui! Salvami! Ti amerò tanto! Tu non sai come so amare! Il mio amore è una brace viva! Lo odio! Non lasciarmi andare al patibolo! Salvami, amore, amore..." Questo tra singhiozzi e sospiri, tra le onde stordenti del suo aroma insidioso, delle sue vesti e della sua pelle di seta; tra il nodo serpentino delle sue braccia e l'incantamento delle sue labbra, su cui antiche dolcezze avevano lasciato molteplici sapori di perversione e anatema. E la promessa mi fu strappata: "Non temere, ti salverò..."».

¹⁹ «Riteniamo, come lei, che il criminale sia Selva. Tutto lo accusa».

Ariza è il personaggio su cui ricade tutto il peso della colpa, una colpa non dimostrata, ma assegnata. E il gesto finale, che conduce al suo suicidio, non è frutto di un'indagine oggettiva, bensì dell'intervento diretto, quasi inquisitorio, di Selva.

È Selva, infatti, che decide di affrontarlo, spingerlo a parlare, lasciargli intendere di sapere tutto. In un monologo interiore dal tono quasi scespiriano, confessa:

“Al contrario; mi deseo es facilitarle a usted tiempo suficiente para...”.
 “No; no es eso” exclamó leyendo en sus ojos. “Escaparse, no. ¿Me toma usted por algún necio? Yo no protejo así más que a las mujeres; los hombres, que tengan alma. Usted no es un criminal de oficio. Usted ha sido siempre, a pesar de sus vicios, un caballero, por la clase social a que pertenece. Y un caballero tiene que creer que hay cosas que importan más que la seguridad y la vida. ¿Me equivoco?”²⁰ (ivi, p. 82).

La sua pressione psicologica è costante, pervasiva. Non accusa formalmente, ma guarda, insinua, incoraggia silenziosamente, condanna. L'effetto è devastante: Ariza si suicida, senza mai essere realmente accusato, e senza che la verità venga confermata.

Ariza callaba. Sus ojos tiraban, como si buscasse en el suelo la grieta que del debía tragarle, sustirayéndole a mi presencia.

“No se equivoca usted” dijo al fin, “pero no comprendo por qué le interesa mi honor”.

Sonreí y lancé la frase altivamente.

Por espíritu de clase.

[...]

Inmediatamente sentí un escalofrío. La cara de Ariza era trágica, y me apuntaba a la altura de la frente, con mi propia pistola. Me dominé gal-

²⁰ «“Al contrario; il mio desiderio è di offrirle tempo sufficiente per...”. “No, non è questo” esclamò, leggendoglielo negli occhi. “Fuggire, no. Mi prende forse per uno sciocco? Io proteggo così soltanto le donne e gli uomini, che abbiano anima. Lei non è un criminale di mestiere. È stato sempre, malgrado i suoi vizi, un gentiluomo, per la classe sociale alla quale appartiene. E un gentiluomo deve credere che vi siano cose che contano più della sicurezza e della vita stessa. Mi sbaglio?”».

lardamente, me crucé de brazos, y le desafié con la mirada. Entonces, de súbito, bajó el arma y echó a correr enloquecido. Se detuvo en una plazuela próxima. Un soldado; el dueño del figón donde pasaba las noches mi sereno; el dependiente medidor, le vieron acercar el arma a la sien, disparar, caer bocabajo... Cuando se registró su cuerpo o se halló, en un bolsillo interior, la suma, algo incompleta (ivi, pp. 82-83)²¹.

Ma ciò che rende questa morte tanto ambigua è che Selva ne è il responsabile morale. Non come giudice, né come detective, ma come autore implicito della condanna: induce al gesto estremo, poi accetta il suo esito senza rimorsi, quasi fosse una giustizia poetica: la logica della scoperta si trasforma in logica dell'oscuramento.

Questa dinamica rende *La gota de sangre* un racconto che si sposta, come suggerisce Tzvetan Todorov, dalla tipologia del «roman à énigme» a quella del «roman noir» (Todorov, 2016, pp. 65-82), dove non conta più la soluzione, ma la rappresentazione della crisi, della colpa, dell'ambiguità. Todorov scrive infatti: «Dans le roman noir, on découvre moins le coupable qu'on ne suit les aventures d'un héros menacé ou obsédé par le crime²²» (ivi, p. 72). *La gota de sangre* adotta questa ambivalenza strutturale: comincia come enigma da risolvere, termina come labirinto emotivo in cui il colpevole è fabbricato e la verità sacrificata alla bellezza del mistero.

²¹ «Ariza taceva. I suoi occhi erano sfuggenti; era come se cercasse sul pavimento la crepa che avrebbe dovuto inghiottirlo, sottraendolo alla mia presenza. “Lei non si sbaglia” disse infine, «ma non capisco perché le interessi il mio onore». Sorrisi e pronunciai la frase con alterigia. “Per spirito di appartenenza”. [...] Immediatamente sentii un brivido. Il volto di Ariza faceva paura, e mi puntava alla fronte la mia pistola. Mi dominai fieramente, incrociai le braccia e lo sfidai con lo sguardo. Allora, d'improvviso, abbassò l'arma e si mise a correre come un folle. Si fermò in una piazzetta vicina. C'erano un soldato, il proprietario della bettola dove il mio guardiano notturno trascorreva le sue notti e il commesso addetto alle misurazioni. Lo videro portarsi l'arma alla tempia, sparare, cadere bocconi... Quando il suo corpo fu perquisito, si trovò, in una tasca interna, la somma, anche se non per intero».

²² «Nel romanzo noir l'attenzione si sposta dall'identificazione del colpevole alla messa in scena di un eroe minacciato o ossessionato dal delitto».

12. Metanarrazione

Selva, alla fine della vicenda, si scopre trasformato non solo come individuo, ma anche come narratore potenziale (Pardo Bazán, 2023, pp. 83-84). L'esperienza vissuta – l'essere sospettato, l'indagine, il confrontarsi con la colpa altrui e con le proprie ambiguità – si sedimenta in lui non tanto come verità, ma come materia narrativa. Da qui nasce la sua dichiarazione conclusiva: il desiderio di viaggiare in Inghilterra per studiare i maestri dell'investigazione e, soprattutto, l'intenzione di scrivere racconti polizieschi.

Questo passaggio dall'esperienza vissuta alla volontà di narrarla configura una chiara svolta metanarrativa. Selva non è più soltanto un personaggio dentro la storia, ma colui che riflette sul valore dell'indagine come costruzione discorsiva. L'atto investigativo, fondato su percezioni sensoriali e intuizioni estetiche, si trasforma in narrazione, e l'indagine diventa racconto. In questo meccanismo, Pardo Bazán mette in scena un processo di autocoscienza letteraria: lo sguardo dell'investigatore diventa sguardo dell'autore, l'interpretazione dei segni diventa elaborazione simbolica della realtà.

13. Madrid come spazio simbolico

L'ambientazione urbana de *La gota de sangre* non è uno sfondo neutro, ma una componente fondamentale della narrazione. La città di Madrid, con le sue strade, i suoi teatri, le sue pensioni, si presenta come uno spazio simbolico, ambiguo e stratificato, che riflette i temi del racconto: l'enigma, il desiderio, la trasformazione.

Tutti i luoghi di Madrid sono senza nome e non vi è toponomastica. Solo in un caso, nel corso delle indagini, appaiono tuttavia alcuni nomi di luoghi: Selva annota sul suo taccuino il nome «Hotel del Londres», nella fase iniziale delle indagini, quando il giudice inquirente rivela le prime notizie sulla vittima; un altro riferimento all'Hotel del Londres appare quando

lo stesso Selva e Cordelero vi si recano per chiedere notizie della vittima. Infine, vi è una concentrazione di nomi di luoghi quando Selva viene interrogato: «A las tres fui al Casino y leí la prensa y charlé de política con algunos socios. A las seis salí del Casino y estuve en la tienda del anticuario Roelas, en la calle del Prado. A las ocho comí en la Peña²³» (ivi, p. 33).

L'indagine conduce Selva attraverso diversi quartieri di Madrid, che diventano stazioni simboliche di un percorso iniziatico. Il teatro, luogo dell'apparenza e della maschera, è il punto di partenza dell'enigma. La pensione in cui alloggia Ariza è uno spazio oscuro, labirintico, dove la presenza del sangue rompe la routine borghese. La casa di Chulita è il cuore del mistero: uno spazio chiuso, erotico, intriso di profumo e silenzio, che richiama l'alcova gotica e l'interno borghese *fin de siècle*.

La città è anche uno spazio moderno, in cui si mescolano tram, fanali, cortili, salotti, carrozze. È un ambiente urbano in trasformazione, che rispecchia la complessità psicologica del protagonista. Madrid è vista non come una città chiara e razionale, ma come una mappa sensibile, fatta di ombre, suoni, odori. La descrizione delle strade di notte, delle facciate indistinte, degli interni poco illuminati crea un'atmosfera che oscilla tra il realismo e l'onirico. L'indagine è dunque anche una catabasi interiore, un vagare nella propria coscienza. Probabilmente è per questo motivo, la mancanza di chiarezza e razionalità, che Pardo Bazán è così parca con l'uso della toponomastica.

14. Il profumo dell'enigma: la gardenia tra desiderio e indizio

Tra gli elementi più enigmatici e suggestivi de *La gota de sangre*, la gardenia occupa un posto privilegiato per la sua densità sim-

²³ «Alle tre andai al Circolo, lessi i giornali e parlai di politica con alcuni soci. Alle sei uscii dal Circolo e mi fermai nella bottega dell'antiquario Roelas, in via del Prado. Alle otto cenai alla Peña».

bolica e narrativa. Apparentemente, un dettaglio accessorio, un fiore caduto sul luogo del delitto, la gardenia si rivela, nel corso della narrazione, un segno carico di implicazioni sensoriali, affettive e simboliche. Non è un semplice indizio botanico, ma una vera e propria cifra dell'ambiguità che attraversa l'intero racconto.

All'inizio del racconto, quando Selva si trova a teatro e ha un alterco con Ariza, sente che «Un perfume intenso y capcioso, de gardenia, venía de él, cuando se movía, y el tal aroma se me subía al cerebro, como un vino compuesto, irritante. Muy violento tenía que ser el olor, para que se destacase sobre los mil de un teatro²⁴» (ivi, p. 20). La gardenia, in quanto fiore delicato e dal profumo intenso, assume subito un'aura, ambivalente: evoca femminilità e seduzione, ma anche decadenza e morte. La sua fragranza, che Ignacio sente distintamente più volte, non si dissolve facilmente. È talmente persistente da perseguitarlo nel resto della narrazione.

Il fiore appare di nuovo quando Chulita racconta a Selva e Cordelero come Ariza e lei stessa avevano preparato la scena del delitto:

Andrés vino al anochecer; no le vio subir nadie. Los porteros estaban cenando. Momentos después, y sin ser tampoco visto, Grijalba. Le serví aquí mismo una cena fiambre, y procuró que bebiese la mayor cantidad de champagne y de licores posible. No diré que se achispase, pero algo se mareó. Contribuyó al mareo un cestillo de gardenias que me había enviado y que puse cerca. ¡Olían tan fuerte!²⁵ (ivi, p. 73).

²⁴ «Un profumo intenso e insidioso, di gardenia, emanava da lui quando si muoveva, e quell'aroma mi dava alla testa come un vino forte e irritante. L'odore doveva essere ben intenso per emergere sopra le mille fragranze di un teatro».

²⁵ «Andrés arrivò al calare della sera; nessuno lo vide salire. I portieri stavano cenando. Poco dopo, e anch'egli senza essere visto, giunse Grijalba. Gli servii proprio qui una cena fredda e mi premurai che bevesse quanto più champagne e liquori possibile. Non arrivò a ubriacarsi, ma un po' si stordì. A contribuire allo stordimento fu anche un cestino di gardenie che mi aveva inviato e che misi accanto. Profumavano così intensamente!».

Nel linguaggio dei fiori, la gardenia simboleggia l'amore segreto, la purezza intossicante, la bellezza che affascina ma non si lascia possedere (Diffenbaugh, 2011, p. 144). Questa simbologia si intreccia alla perfezione con la figura di Chulita, donna sfuggente, perturbante, che diventa oggetto di fascinazione morbosa. La gardenia appare come un'estensione sensoriale del personaggio femminile: è il suo segno olfattivo, la sua scia profumata, l'emanazione del suo mistero.

Il fiore ritorna nella memoria di Selva come elemento connettivo tra i vari luoghi dell'indagine e i vari stati del desiderio. Quando Chulita sviene nella propria stanza, Selva la distende sul letto e in una descrizione decisamente espressionista, descrive le sue azioni e l'ambiente. Ma un dettaglio lo colpisce più degli altri:

Del pulverizador salió un agua impregnada de aquel mismo capcioso, embriagador perfume que se respiraba en torno, y cuyo vaho jaquecoso vino a mí en el teatro, saliendo de las ropas del asesino... [...]. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume. Abrió ella lentamente los ojos, suspiró, y con impensado movimiento, echó a mi cuello los brazos...²⁶
(Pardo Bazán, 2023, p. 67).

Si tratta di un dettaglio che riconduce al teatro, alla vittima, alla donna, in un continuo gioco di specchi tra olfatto, memoria e colpa. L'indizio non è quindi logico, ma emotivo; non conduce alla soluzione, ma all'abisso.

La gardenia funge anche da marcatore intertestuale. In una letteratura ottocentesca e decadentista in cui il fiore bianco spesso accompagna la donna fatale – basti pensare a *La Dame aux camélias* (1848), di Alexandre Dumas – la presenza di que-

²⁶ «Dal vaporizzatore si sprigionò un'acqua impregnata di quel medesimo profumo insidioso e inebriante che si respirava tutt'intorno, il cui effluvio – tanto forte da dare il mal di testa – mi aveva già sopraffatto a teatro, sprigionandosi dagli abiti dell'assassino... [...] Io persi la ragione e mi abbandonai alla suggestione del profumo. Ella aprì lentamente gli occhi, sospirò e, con un movimento inatteso, mi gettò le braccia al collo...».

sto fiore tropicale si carica di stratificazioni culturali. Come la camelia, anche la gardenia è fragile e fugace: si spezza facilmente, appassisce in fretta, ma lascia dietro di sé un'eco profonda. In questo senso, Pardo Bazán adotta e reinterpreta un motivo tradizionale della letteratura sentimentale e simbolista, trasponendolo in un contesto poliziesco e modernista. Il fiore non è più mero ornamento, ma indizio narrativo e simbolico, che connette eros e morte, desiderio e colpa.

15. Fortuna critica, ricezione e rilettura contemporanea

A partire dagli anni Novanta, *La gota de sangre* è stato incluso in importanti antologie di narrativa criminale, come quelle curate da Juan Pedro Aparicio e José María Merino (Aparicio, Merino, 1992), e riconosciuto come uno dei testi fondativi del genere poliziesco in Spagna. In particolare, Danilo Manera ha analizzato *La gota de sangre* come esempio di «poetica detectivesca pardobazaliana²⁷», mettendo in luce la tensione tra la struttura narrativa investigativa e le digressioni liriche, sensoriali e simboliche tipiche della scrittura dell'autrice (Manera, 2010-2011, pp. 174-175). La *detective story*, in questa lettura, si fonde con una visione estetica e intima dell'enigma, dove la verità non si impone come rivelazione, ma si costruisce come figura di stile e ambiguità.

Laura González Subías (2003, pp. 123-132) ha mostrato come il testo sovverta il modello positivista del detective, sostituendolo con una prospettiva fondata sull'ambiguità, l'intuizione e la soggettività.

Parallelamente, la figura di Chulita ha attirato l'attenzione della critica come esempio precoce di *agency* femminile: non relegata al ruolo di vittima, ma attiva, seduttiva e capace di sfuggire al sistema giudiziario. La sua fuga finale, interpretata

²⁷ «La poetica detectivesca di Pardo Bazán».

come un gesto di resistenza al codice patriarcale, contribuisce all'ambiguità di un finale che rompe le aspettative del genere, in linea con la poetica della crisi che caratterizza la modernità novecentesca. Germán Gullón ha suggerito di leggere il racconto in chiave modernista, come espressione della crisi del soggetto, del sapere e della rappresentazione (Gullón, 1999, pp. 19-21).

Negli ultimi anni, *La gota de sangre* è stata oggetto di nuove edizioni commentate, è entrata nei percorsi didattici e nei programmi universitari, e ha contribuito a ridefinire il profilo autoriale di Pardo Bazán come intellettuale poliedrica: non solo teorica del naturalismo e romanziera sociale, ma anche sperimentatrice audace, in dialogo con la cultura europea e capace di reinventare generi consolidati con uno sguardo personale. In un contesto che rivaluta le scritture femminili e le forme brevi come spazi di innovazione, questo racconto emerge come un testo chiave per comprendere le ambivalenze della modernità letteraria spagnola e per interrogare criticamente i confini del genere poliziesco.

16. Conclusione

La gota de sangre è molto più di un racconto poliziesco pionieristico: è un'opera letteraria sofisticata, complessa, stratificata, che mette in crisi il genere stesso che adotta. Emilia Pardo Bazán, attraverso la figura di Ignacio Selva e l'enigma di un delitto il cui colpevole non viene punito, costruisce un dispositivo narrativo in cui il mistero è veicolo di riflessione esistenziale, sociale e simbolica. L'indagine non è soltanto una ricerca della verità esterna, ma una discesa interiore, un viaggio nel desiderio, nel dubbio, nella soggettività. Selva non è un eroe infallibile, ma un uomo in crisi, attratto e turbato da una donna che rappresenta per lui un enigma non solo giudiziario, ma umano e affettivo. La sua visione del mondo è filtrata da un linguaggio lirico, sensoriale, pieno di immagini poetiche che trasformano l'indagine in un'esperienza estetica.

Attraverso l'uso simbolico del sangue, l'ambiguità della voce narrante, la centralità del corpo femminile silenzioso, la struttura aperta e il rifiuto di una chiusura morale, Pardo Bazán riscrive il genere investigativo, proponendo una *detective story* modernista, più vicina alla poesia e alla metafisica che al romanzo d'azione. L'enigma non si risolve: si espande, si complica, si riflette sul lettore, che si ritrova coinvolto in un gioco di specchi, interpretazioni, omissioni.

Il finale, invece di chiudere, apre al racconto futuro: Selva si scopre scrittore, e l'enigma si fa letteratura. È una conclusione che spezza la linearità narrativa per trasformare l'indagine in atto creativo, e l'investigatore in autore.

La gota de sangre si rivela così una pietra miliare non solo per la letteratura poliziesca spagnola, ma per la modernità letteraria *tout court*. Emilia Pardo Bazán anticipa, con sottigliezza e intelligenza, molte delle tensioni che attraverseranno la narrativa del Novecento: il dubbio sul sapere, la crisi del soggetto, la molteplicità delle verità, la centralità del linguaggio, la rilettura dei generi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aparicio, J.P., Merino, J.M. (eds.) (1992), *Cuentos de la narrativa policial española*, Madrid, Alfaguara.
- Cáceres Lorenzo, P. (2020), *Entre el símbolo y el indicio: el uso de las flores en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán*, in «RILCE. Revista de Filología Hispánica», XXXVI, 1, pp. 111-128.
- Diffenbaugh, V. (2011), *Il linguaggio segreto dei fiori*, trad. it. di A. Mantovani, Milano, Garzanti.
- Dumas, A. (1848), *La dame aux camélias*, Paris, Michel Lévy Frères.
- González Subías, L. (2003), *La gota de sangre: la transgresión genérica y de género en el relato policiaco de Emilia Pardo Bazán*, in «Lectora. Revista de dones i textualitat», IX, pp. 123-132.
- Id. (2013), *Crimen y subjetividad femenina en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán*, in «Revista de Literatura», LXXV, 149, pp. 127-130.

- Gullón, G. (1991), *Narrativa española entre dos siglos (1898-1936)*, Madrid, Cátedra.
- Id. (1999), *Modernidad y subjetividad en Emilia Pardo Bazán*, in «Ínsula», 644, pp. 19-21.
- Id. (2021), *Emilia Pardo Bazán o el Tiempo de la Mujer. Biografía*, Santander, Ediciones Valnera.
- Huysmans, J.K. (1884), *À rebours*, Paris, Charpentier.
- Manera, D. (2002), *Lecture ispaniche. Poesia e narrativa tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Id. (2010-2011), “*La gota de sangre*”: *una poética detectivesca pardobazaliana*, in «La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán», 8, pp. 169-186.
- Pardo Bazán, E. (2023), *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Sotelo, M. (2008), *El relato moderno y la estética de lo sensorial en Emilia Pardo Bazán*, in «Revista de Literatura», LXX, 139, pp. 145-164.
- Todorov, T. (2016), *La typologie du récit policier*, in Id. (éd.), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions Points, pp. 65-82.

