"Emilia Pardo Bazán: ESTADO DE LA CUESTIÓN"

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

SIMPOSIO

➢ A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004

➢ José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

I.S.B.N.: 84-87987-61-3
Depósito Legal: C-2213-2005

Impresión: Valladares S.L.
Deseño e maquetación: Sinmás C.V.

➢ ACTAS

"Emilia Pardo Bazán: ESTADO DE LA CUESTIÓN"

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

SIMPOSIO

➢ A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004

➢ José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

SUMARIO

Limiar

> Xosé Ramón Barreiro Fernández

Xosé Ramón Barreiro Fernández
Director da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

LIMIAR

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, relicario e memoria viva da vida e obra da ilustre escritora galega, ademais de publicar anualmente a revista *La Tribuna*, propúxose celebrar anualmente un simposio sobre a vida e a obra de Emilia Pardo Bazán.

Celebrouse o primeiro simposio na Coruña, na sede da Real Academia Galega, no ano 2004. O que o lector ten diante son as Actas deste simposio.

Tanto *La Tribuna* como a reunión científica que anualmente se celebra nesta cidade non teñen máis obxecto que ofrecer aos investigadores e estudosos de Pardo Bazán un espazo para debater, e unha revista para publicar as súas producións. A periodicidade anual do simposio garántenos que poderemos ir parcelando a inmensa obra de Pardo Bazán e proxectando sobre cada un destes espazos a mirada crítica e esixente, porque o que ninguén toleraría, nin mesmo dona Emilia, é que por estar na súa Casa e ser depositarios da súa memoria, realizaramos un permanente exercicio de autocomplacencia.

O primeiro simposio, cuxas Actas presentamos, tiña como obxectivo preferente estudar o estado da cuestión da investigación pardobazaniana, como punto de partida para os sucesivos congresos ou simposios.

Quero agradecer ao profesor González Herrán, Director do mesmo, e ás profesoras Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Varela, que con el conformaron o equipo organizador e científico, o traballo realizado e sen o que non sería posible a realización do mesmo. Tamén agradecemos á Fundación Caixa Galicia o seu apoio económico.

Presentación

- José Manuel González Herrán
- Cristina Patiño Eirín
- Ermitas Penas Varela

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión

edición de
José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín,
Ermitas Penas Varela

En diciembre de 2003 el Prof. Dr. D. Xosé Ramón Barreiro Fernández, Presidente de la RAG y Director de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, me encargó la organización de un congreso o encuentro científico, que pudiese tener cierta continuidad y periodicidad anual o bianual, sobre la escritora coruñesa. De común acuerdo y contando desde el primer momento con la ayuda de quienes conmigo forman el grupo de investigación sobre la obra pardobazaniana en la Universidad de Santiago de Compostela, la Dra. Ermitas Penas Varela y la Dra. Cristina Patiño Eirín, decidimos, para esta primera convocatoria, promover un encuentro de especialistas en Emilia Pardo Bazán, su vida y personalidad literaria, su obra, la sociedad y la cultura de su tiempo, con la intención de plantear, pasar revista, debatir, contrastar y compartir información acerca del correspondiente "estado de la cuestión": avances recientes y situación actual en las investigaciones, aspectos o campos insuficientemente conocidos o estudiados, necesidades prioritarias, balance, propuestas...

Dado su carácter de *Simposio* de especialistas (y no congreso, curso o ciclo de conferencias), este primer encuentro sería relativamente restringido: no tanto en la asistencia de público, que –por supuesto- tendría libre acceso a todas las sesiones, sino en cuanto a los participantes o intervinientes, los cuales serían:

Ponentes (6): investigadores o especialistas en Pardo Bazán, a cada uno de los cuales se les encargaría una ponencia, consistente en la exposición de un informe acerca de la situación ("estado de la cuestión") del tema asignado, con la expresa indicación de los puntos, campos o aspectos poco tratados, desatendidos o pendientes de estudio. Teniendo en cuenta el limitado número que podríamos invitar, no nos sería posible atender a todos los campos que la escritora cultivó, de modo que preferimos ocuparnos de algunos de los aún poco tratados o en los que la investigación en marcha están produciendo importantes aportaciones: periodismo, teatro, crítica literaria, epistolario, génesis y transmisión textual, inéditos; para ello, encargamos los respectivos "estados de la cuestión" a especialistas en cada uno de esos aspectos o que estuviesen investigando sobre ellos.

Comunicantes (6): investigadores, críticos, profesores y estudiosos de la obra

de Pardo Bazán, quienes, previa invitación o encargo, expondrían una investigación en marcha o inédita referida a la obra de la autora. Tras las pertinentes consultas y gestiones, se propusieron o aceptaron comunicaciones inéditas, referidas a cuestiones especialmente interesantes por la novedad de su planteamiento o por ser escasamente conocidas, con el objetivo de que tales primicias pudiesen servir de modelo o estímulo para futuras investigaciones.

Participantes (no más de 10): licenciados, estudiantes de tercer ciclo y jóvenes investigadores, especialmente interesados en el estudio de la obra de Pardo Bazán, seleccionados por el comité científico del congreso, a quienes se les invitaría para intervenir y participar en los debates consiguientes a las ponencias y comunicaciones.

Para completar el "estado de la cuestión" que pretendíamos establecer, nos pareció pertinente añadir un **panel de traducción**, dedicado a la difusión y recepción de la obra pardobazaniana en diferentes ámbitos lingüísticos, con intervención de traductores de sus textos, para que ofreciesen un informe acerca de su tarea, así como sobre la difusión de los libros de doña Emilia en sus respectivos ámbitos. Aunque buena parte de esa obra ha sido vertida a la mayor parte de las lenguas cultas del mundo, por razones comprensibles hubimos de limitar la selección a tres muestras, de modo que invitamos a quienes habían traducido relatos de la autora al gallego, al francés y al italiano.

Los textos de las **ponencias** y **comunicaciones**, así como los presentados en el **panel de traducción**, serían recogidos en un volumen de *Actas del Simposio*, que publicaría la Casa-Museo y cuya edición aparecería al año siguiente.

Con el fin de rentabilizar el esfuerzo de **ponentes**, **comunicantes** y **traductores** e incrementar la eficacia de sus intervenciones, de modo que el debate fuese más concreto y provechoso, les pedimos que enviasen con antelación el texto de su intervención, o bien un detallado guión-resumen de la misma, añadiendo materiales adicionales (textos, documentos, fuentes, referencias bibliográficas, etc.); con toda esa documentación se confeccionó un **dossier** que se repartió a todos los participantes y asistentes al comienzo del *Simposio*.

De acuerdo con tales previsiones, el Simposio tuvo lugar los días 2, 3 y 4 de junio de 2004 en la sede de la RAG en A Coruña. En el acto de apertura, como Director del Simposio, leí un breve texto de presentación, que me parece de interés transcribir aquí:

"Ante todo, quiero dedicar unas palabras de agradecimiento al Presidente de la RAG,

mi apreciado colega el Prof. Dr. Xosé Ramón Barreiro. No sólo -y sería más que suficiente razón- por la idea de este Simposio (que es suya), por haber confiado en nosotros (el grupo de investigación que dirijo en la Universidad de Santiago, con las Dras. Penas Varela y Patiño Eirín) para organizarlo; por sus hábiles y eficaces gestiones para recabar y conseguir la financiación imprescindible; por su constante apoyo, estímulo, comprensión y ayuda en estos últimos cincos meses, intensamente dedicados a la preparación de este encuentro: ayuda que nos han brindado también, con eficacia, rapidez y constancia, el personal a sus órdenes, tanto el de la Casa-Museo, como el del Archivo de la RAG: a todos ellos, mi agradecimiento personal, como director del Comité científico del simposio y como ponente del mismo. Estoy seguro de que también puedo transmitir el agradecimiento de los demás intervinientes, quienes me han hecho constar la generosa colaboración del personal de estas instituciones.

Pero, como dije, nuestro agradecimiento al Prof. Barreiro no se limita a lo relativo a este simposio que nos reúne en torno a los libros, los papeles y los objetos de doña Emilia en esta su casa. Hora es ya de que los pardobazanistas (y aquí estamos una buena –en cantidad y en calidad- representación) nos congratulemos por la feliz decisión que en su día tomaron los académicos de la RAG, al elegirle como su presidente. Aparte de lo mucho que ha hecho y sigue haciendo por el principal objetivo de esta institución, en favor de la lengua, las letras y la cultura gallegas, el recién elegido presidente comprendió de inmediato, con inteligencia y generosidad, el valor e importancia del legado pardobazaniano custodiado en esta casa, que había sido de la Condesa. No en vano el Profesor Barreiro es un reconocido especialista en historia contemporánea, autoridad indiscutible en ciertos aspectos de la Galicia decimonónica (el carlismo, la prensa periódica, la Iglesia, la Universidad, las instituciones sociales y culturales), habituado a sumergirse en el silencio de los archivos, las bibliotecas y las hemerotecas. De modo que (él lo ha contado más de una vez), uno de sus primeros propósitos fue la recuperación, restauración, dignificación de todos esos materiales y su puesta a disposición de investigadores, estudiosos y especialistas. Los resultados están bien a la vista y todos los aquí presentes lo conocemos bien: la espléndida renovación de la Casa-Museo, la revista *La Tribuna* (y su colección de anejos, ya en marcha), la catalogación y restauración de los papeles del archivo literario de doña Emilia, así como de su biblioteca, aquí custodiada también... Sin olvidar las demás reformas (en la biblioteca, en el archivo, en las salas de investigadores) que han hecho de esta casa un espléndido centro de investigación. No siempre las comparaciones son odiosas: pero quienes desde hace diez años somos asiduos visitantes de esta casa, sabemos bien cómo se trabajaba aquí entonces y cómo puede hacerse ahora.

En suma: si hoy podemos reunirnos en esta Casa-Museo para discutir sobre la obra de su ilustre titular, no sólo es gracias a la idea y el apoyo del Dr. Barreiro, sino también al formidable esfuerzo que, en menos de tres años y con un excelente equipo, ha hecho que este lugar sea el centro principal del pardobazanismo."

Este volumen de *Actas*, cuya edición han cuidado conmigo -como también colaboraron en la organización y desarrollo del Simposio- las citadas Ermitas Penas Varela y Cristina Patiño Eirín, reúne todos los textos de sus ponencias y comunicaciones (salvo la del Dr. Manera, quien, por decisión propia, prefirió no publicar la suya), así como los presentados en el panel de traducción. Aunque, los textos aquí recogidos reproducen lo leído en las sesiones del Simposio, casi todos han sido sometidos con posterioridad a una cuidadosa revisión, para hacer en ellos las correcciones, precisiones o actualizaciones (en algún caso, como consecuencia de

los debates -tan densos como útiles- que siguieron a las intervenciones).

Aunque los editores hemos procurado que todos estos trabajos mantengan la imprescindible coherencia, en cuanto a su presentación, formato y convenciones editoriales, se ha respetado el criterio adoptado por cada autor, único responsable, pues, de su aportación.

No hará falta, para quien examine detenidamente y maneje este volumen, entrar en la descripción, comentario y valoración de cada uno de sus catorce trabajos. Pero sí quiero manifestar mi convicción de que estamos ante un verdadero acontecimiento en la bibliografía pardobazaniana, que tanto y tan valiosamente ha crecido en los últimos treinta años: estas *Actas* -de título tan ambicioso como veraz- pretenden mostrar, en efecto, el actual **estado de la cuestión** en los estudios sobre nuestra autora, de modo que será de consulta obligada para cuantos se ocupen de su obra, sean estudiantes, investigadores o especialistas; pero también para los muchos lectores que cada vez más se sienten atraídos por la literatura de Emilia Pardo Bazán.

En los días en que redacto esta nota está a próximo a desarrollarse el "II Simposio Emilia Pardo Bazán", que tendrá lugar entre el 27 y el 30 de septiembre de 2005. Según lo acordado y anunciado previamente, tras un I Simposio de carácter general, los siguientes se irán ocupando monográficamente de las diferentes parcelas y aspectos en la producción de nuestra autora: en esta ocasión el objeto de estudio serán los cuentos. La celebración de ese segundo encuentro, simultánea a la aparición del volumen con las *Actas* del primero, constituye toda una garantía de afianzamiento y confirmación para este ambicioso proyecto. Emplazamos, pues, a los lectores de este volumen de *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: "Estado de la cuestión"* para ofrecerles, dentro de un año, las *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: los cuentos.*

Santiago de Compostela, agosto de 2005.

➢ Ponencias

ANA Mª FREIRE
UNED (MADRID)

Emilia Pardo Bazán: Periodismo y literatura en la prensa. Estado de la cuestión[1]

I. Teoría del periodismo en doña Emilia

Consideraciones sobre la prensa periódica y sobre su función

Emilia Pardo Bazán comprendió desde muy joven lo que significaba la prensa periódica como medio de difusión. Un año antes de su nacimiento, su propio padre estaba implicado en sacar adelante una *Revista de Galicia*[2], cabecera que ella aprovecharía años después para la que se editaría bajo su dirección.

En sus *Apuntes autobiográficos* cuenta que ya de niña, con nueve años, soñaba con que algún periódico publicase sus primeros versos, escritos con motivo del regreso de las tropas de la campaña de África.

Después de sus primeras publicaciones en la prensa gallega –*Almanaque de Galicia* (Lugo), *El Heraldo Gallego* (Orense), *Revista Galaica* (Coruña), *Aurora de Galicia* (Coruña), *Diario de Lugo*, *La Gaceta de Galicia* (Santiago), *El Faro de Vigo*, *El Lérez* (Pontevedra)-, amplía su radio de acción enviando sus primeros escritos a Madrid.

Sus consideraciones teóricas sobre la función de la prensa periódica están dispersas en comentarios y observaciones aquí y allá, pero son lo suficientemente explícitas como para poder reconstruir su pensamiento en un breve trabajo que en algún momento redactaré.

La tarea del periodista

También tiene muy claro lo que piensa de la tarea del periodista, a quien exige dos cualidades indeclinables: la ética y la profesionalidad. La alta consideración en que tiene la profesión de quienes considera y llama sus colegas, hace que les exija unos conocimientos, una seriedad y un comportamiento que van más allá de transmitir de cualquier modo (*periodístico*, en sentido peyorativo) una información, a los lectores:

[1] Por tratarse de un *Estado de la cuestión*, no me extiendo en aspectos de contenido de la obra periodística de Emilia Pardo Bazán que he desarrollado en trabajos anteriores citados en la bibliografía, y a los que remito a quienes estén interesados.

[2] *Revista de Galicia. Periódico de sus intereses materiales, morales e intelectuales*, cuyo primer número apareció en Santiago de Compostela el 1 de junio de 1850, y existió hasta agosto del mismo año.

> Tanto bien como hace la divulgación de una noticia científica exacta, positiva, comprobada, hace daño una teoría sin base firme, en que trozos de verdades se mezclan con hipótesis y atrevimientos, formando un conjunto esencialmente accesible a la multitud, y por consecuencia (...) esencialmente *periodístico* (...) Si de lo hilado en esta crónica se sacase en limpio que los periódicos deben ser parcos en la descripción de los crímenes, y que no debe encomendarse esta sección sino a persona muy inteligente y que sepa escribir, miel sobre hojuelas. (*La Ilustración Artística*, 27-VI-1910).

El periodista divulga, pone al alcance de muchos, en términos y estilo asequibles, noticias comunes, pero también habla en ocasiones de temas específicos, que antes debe conocer y desentrañar. El periodista según doña Emilia ha de tener una preparación sólida y ha de expresarse como un escritor, no como un gacetillero intrascendente, porque, lo pretenda o no, está escribiendo la historia contemporánea:

> He tenido estos días tres ocasiones personales de comprobar lo arduo que es saber la verdad mediante la lectura de periódicos. No supongo mala intención en los errores que se cometen al informar aceleradamente sobre todo lo divino y lo humano; pero sin prejuzgar intenciones, me pregunto qué van a saber de nosotros nuestros nietos, si nos estudian en la prensa. (*La Ilustración Artística*, 4-VIII-1913).

Implícitamente, doña Emilia está reclamando unos estudios específicos para los profesionales de la información, cuando nadie soñaba con que el periodismo llegara a ser una carrera universitaria.

Los géneros periodísticos y su relación con la creación literaria

Conoce la escritora la diferencia que existe entre la creación literaria -lo que hoy se llama narrativa de ficción-, y el trabajo periodístico, que ella desempeñará cada vez con más asiduidad a lo largo de su vida. También estas apreciaciones forman parte de su teoría, pero creo que, en la línea de este simposio, será preferible prestar atención prioritaria a los aspectos prácticos, al ejercicio de la labor periodística por parte de Emilia Pardo Bazán.

II. La práctica del periodismo

Colaboraciones de carácter literario

Suele decirse que Emilia Pardo Bazán comenzó enviando poesías a revistas y periódicos gallegos, pero las publicaciones más antiguas que conocemos, hoy por hoy, son un **cuento**, *Un matrimonio del siglo XIX*, en el *Almanaque* de *La Soberanía Nacional* (Madrid, 1866) y una **novela corta**, *Aficiones peligrosas*, en *El Progreso*, de Pontevedra, ese mismo año, o sea, ambos textos escritos cuando todavía estaba soltera, dos años antes de casarse.

Vienen después **poesías**, propias y ajenas (**traducciones** de Heine, sobre todo) en periódicos gallegos: *El Almanaque de Galicia* (Lugo, 1868), *El Heraldo Gallego*, de Orense (1875), la *Revista Galaica* (1878), de Coruña, donde traduce a Pondal, cosa que éste le agradece sentidamente en una carta (Freire López 1991: 21).

Los períodos tan largos entre las fechas de estas primeras publicaciones me hacen suponer, creo que con fundamento, que tuvo que publicar en otros periódicos y revistas, y que en estos mismos que he mencionado tiene que haber más colaboraciones. Resulta poco verosímil que entre 1868 y 1875 no publicara nada, aunque estas fechas correspondan a sus primeros años de matrimonio, al viaje por Europa con motivo de la Exposición Universal de Viena, y a preocupaciones personales y familiares que conocemos a través de su correspondencia, en particular con su amigo y confidente Giner de los Ríos. Apoyan mi suposición unas palabras del profesor Xosé Ramón Barreiro en su obra *Galicia*, donde afirma:

> Fue Santiago, sin duda, la ciudad con un mayor número de publicaciones de índole cultural. En el año 1876 empieza la publicación de la *Revista de Instrucción y Recreo*, que dirige Eduardo Mosquera Montes, y en la que colaboran Emilia Pardo Bazán, Barros Sivelo, López Ferreiro, Aureliano Pereira, Casares, etc. (Hércules, 1985, tomo VI, p. 331).

Ningún repertorio hoy existente recoge las colaboraciones de doña Emilia en esta revista, que habría que revisar, así como todas las publicaciones periódicas gallegas de cierta importancia en aquella época. Habría que encontrar, primero, las colecciones completas de los periódicos de entonces, y después buscar en ellas las colaboraciones de doña Emilia, que seguro que las hubo.

Periodismo de divulgación científica y periodismo de opinión

Se advierte más tarde una evolución en sus pretensiones periodísticas, cuando, en 1876, empieza a publicar en el semanario *La Revista Compostelana* unos **artículos de divulgación científica**, bajo un título de serie: *Ciencia amena*. Es la primera vez que sus colaboraciones periodísticas son seriadas, con un carácter de continuidad, que hace esperar a los lectores la presencia asidua de doña Emilia en las páginas de una publicación periódica.

Al año siguiente, 1877, continuará en esta misma línea con la publicación en *La Ciencia Cristiana* de *Las epopeyas cristianas* y de sus *Estudios críticos sobre el darwinismo*. Como es sabido –lo cuenta en sus *Apuntes autobiográficos*-, escribe en *La Ciencia Cristiana* hasta 1879, en que, por disparidad de criterio con su director Juan Manuel Ortí y Lara, abandona esta publicación. Su periodismo, aunque aparentemente de divulgación científica, empezaba ya a ser periodismo de opinión: la escritora, incapaz de adoptar un tono informativo neutro, toma partido, cosa que no dejará de hacer a lo largo de toda su carrera, por lo que el conocimiento de sus trabajos en la prensa es capital para comprender a la persona que fue Emilia Pardo Bazán. La última vez que

aparece su firma en *La Ciencia Cristiana* se debe a un anticipo, dos años antes de que salga en libro, de su *San Francisco de Asís*, en que ya entonces estaba trabajando.

Fundación y dirección de empresas periodísticas

Hacia 1880, un grupo de intelectuales (o por lo menos personas cultas y con inquietudes) coruñeses le dan vueltas a la posibilidad de fundar una revista, en la línea de las muchas que por aquellos años se crearon en toda España: *Revista de Cataluña*, *Revista de Aragón*, *Revista de Extremadura*, *Revista de Asturias*... Ésta se llamaría *Revista de Galicia*, y aquel grupo, en el que figuraba un periodista como Ramón Faginas, y un empresario como Juan Cuenca, metido de lleno en el proyecto de los ferrocarriles del Noroeste y del periódico que llevaba ese mismo nombre, *El Noroeste*, invita a Emilia Pardo Bazán a que sea su directora. Necesitaban un nombre que sonara, necesitaban el respaldo de personas influyentes (y la familia de Emilia Pardo Bazán lo era), y eran progresistas, entendiendo que el progreso implicaba también el protagonismo de la mujer. Pero como de la *Revista de Galicia* he escrito por extenso (Freire López 1998 y 1999a), solo destacaré ahora que aquella empresa supuso para doña Emilia el conocimiento desde dentro de lo que supone sacar adelante una publicación periódica, en la que fue directora, redactora, traductora, y un sinfín de tareas más. La responsabilidad llegó a pesarle, hasta el extremo de abandonar la revista de forma bastante irresponsable en el número 20, aunque pueden encontrarse atenuantes a su actuación en su peripecia personal de aquellos años, patente en su correspondencia con Giner de los Ríos.

A pesar de lo negativo de la experiencia, todavía años más tarde se empeñaría en la fundación de otra revista, con la herencia que recibió a la muerte de su padre, que en homenaje a su admirado Feijoo tituló *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893). Pero esta vez acometió la empresa en solitario, sin colaboradores, lo que me inclina a pensar que en el abandono de la *Revista de Galicia* tuvo también su parte la disparidad de criterio –por otra parte, prevista por ella en carta a Menéndez Pelayo- con los demás involucrados en aquel proyecto. El *Nuevo Teatro Crítico* vivió tres años, y en sus páginas encontramos un verdadero muestrario de lo que era capaz de hacer Emilia Pardo Bazán sirviéndose de la prensa como vehículo: vehículo de la creación, de la crítica literaria y teatral, de la noticia, de la crónica, del reportaje, del artículo de opinión, y, en fin, de casi todas las formas del periodismo *cultural* del momento[3].

Esta preparación le ayudó a vencer su resistencia inicial cuando Lázaro Galdiano solicitó su valiosa ayuda para la puesta en marcha de *La España Moderna*, en la que doña Emilia tuvo más parte de la que quiso reconocer, si nos atenemos a testimonios epistolares. Por aquellas fechas, 1889, su posición y sus relaciones le permitían utilizar

[3] Recientemente he sabido que en la Universidad de Alicante se está preparando una tesis doctoral sobre el *Nuevo Teatro Crítico*, bajo la dirección de la profesora Mª Ángeles Ayala.

su influencia en favor de la empresa de su amigo Lázaro, y contaba además con algo que no tuvo en los años del *Nuevo Teatro Crítico*: la despreocupación por la vertiente económica del proyecto, pudiendo ocuparse en exclusiva de recabar las colaboraciones de los mejores escritores del momento y de aportar las suyas propias. *Nuevo Teatro Crítico* y *La España Moderna*, junto con la *Revista de Galicia*, son tres jalones en la trayectoria periodística de doña Emilia, que le ayudaron a curtirse en las lides de la profesión, hasta el punto de llegar a hablar -y lo que es más, a escribir- en términos económicos de la cotización de su prosa, literaria o periodística.

Emilia Pardo Bazán, enviada especial: de la crónica periodística a los libros de viajes

También he publicado, y por eso no me detendré ahora en ello, lo que supuso para doña Emilia haber ejercido como enviada especial de varios periódicos para informar de acontecimientos internacionales de índole tan diversa como el jubileo sacerdotal del papa León XIII, enviada por *El Imparcial*, de donde salió el volumen *Mi Romería*, o las Exposiciones Universales de 1889 y 1900, ambas en París, la primera enviada por *La España Moderna*, que dio lugar a *Al pie de la Torre Eiffel*, y la segunda, de nuevo para *El Imparcial*, que cuajó en el libro *Cuarenta días en la Exposición* (Freire López 1999b).

La evolución de su estilo como cronista se advierte leyendo estas colaboraciones por orden cronológico. Su estilo se va haciendo más firme y más suelto con el paso del tiempo. Lo que no se ha hecho todavía, y sería interesante, es el cotejo de todos esos textos periodísticos con la edición de los mismos en forma de libro, al regreso de sus viajes. Las calas que he hecho, de forma no sistemática, invitan a continuar esa interesante línea de trabajo.

En cuanto a otras crónicas de viajes publicadas en la prensa antes que en volumen, o aparecidas únicamente en la prensa sin que nunca se hayan recopilado, creo que actualmente tengo la relación completa, a falta de lo que pueda aparecer en nuevas publicaciones periódicas aún no investigadas, pero que, en el caso concreto de la literatura de viajes, no creo que nos depare grandes sorpresas.

Emilia Pardo Bazán, corresponsal de periódicos extranjeros en castellano

Su labor como corresponsal es tarea de madurez, cuando los periódicos prestigiosos buscan las firmas de los escritores consagrados. En *La Nación* de Buenos Aires, después de colaborar esporádicamente entre 1879 y 1903, empieza a hacerlo de forma habitual en 1909, y continua hasta su muerte (Sinovas Maté 1999). También es en 1909 cuando empiezan a ser habituales sus cartas en el *Diario de la Marina*, de La Habana (Heydl-Cortínez 2003). Pero estas crónicas, cartas, artículos o columnas no difieren mucho en su estilo ni en su contenido de las que doña Emilia venía enviando

periódicamente a *La Ilustración Artística* de Barcelona, verdadera palestra donde ejercitó y perfeccionó su estilo periodístico, desde 1895, y que sólo interrumpió el cierre de la revista. Como en los casos anteriores, también en *La Ilustración Artística* apareció esporádicamente su firma desde 1886, antes de convertirse en colaboradora asidua (Ruiz-Ocaña 2004).

Las "Noticias de España" y "Noticias de Europa" en *La Nación* de Buenos Aires merecen un estudio más detenido que el que se le ha dedicado hasta la fecha, aunque resulte de gran utilidad en primera instancia poder leer las crónicas de doña Emilia recopiladas en dos gruesos tomos.

Otro tanto ocurre con las "Cartas de la Condesa" en el *Diario de la Marina*, de La Habana, que, además, convendría editar íntegras en una edición textualmente fiable.

Un aspecto que no quiero dejar de señalar es el de los textos de Emilia Pardo Bazán que aparecen ocasionalmente en publicaciones, españolas o extranjeras, que se insertaron -casi siempre tomados de otros periódicos- sin su consentimiento, y tal vez sin su conocimiento[4]. Cito por ejemplo *El Nuevo Mercurio*, de Santiago de Chile, del que no sabemos que fuera colaboradora asidua, y donde, sin embargo, encontramos algún texto suyo. Algo semejante podríamos decir de dos publicaciones en las que Juliana Sinovas ha encontrado colaboraciones de doña Emilia: *Fray Mocho* y *El Correo Español*, ambas editadas en Buenos Aires, y de otras dos publicadas en Nueva York: *Plus Ultra* y *La Tribuna*. (Sinovas Maté 2000)[5]. Diferente es el caso de *La Revista Filipina. The Philippine Review*, revista mensual bilingüe editada en Manila, también mencionada por Sinovas, para la que doña Emilia tuvo la intención de trabajar periódicamente, pero que, por alguna razón, solo llegó a publicar tres artículos entre 1917 y 1918.

Emilia Pardo Bazán, traducida en la prensa extranjera

En el catálogo que voy completando a partir de los repertorios existentes, de informaciones que agradezco, y de mi propia investigación, va aumentando el número de los periódicos y revistas extranjeros, en idioma distinto del castellano, en los que Pardo Bazán escribió ocasional o habitualmente. En esas publicaciones hay indistintamente textos literarios y textos de carácter propiamente periodístico. Creo que todas estas revistas y periódicos deberían ser revisados exhaustivamente para ver si hay algún texto más de los que hasta la fecha tenemos registrados. Un escollo difícil de salvar -y sin embargo es imprescindible hacerlo- es localizar la colección completa de cada una de esas publicaciones, para después buscar en ellas a doña Emilia. Gracias a Angeles Quesada he sabido donde están los escasos números de la

[4] Son pocas las veces en que un periódico confiesa la procedencia de un artículo tomado de otra publicación, como hace *Littell's Living Age* con respecto a la *Deutsche Revue*, de donde toma los trabajos de doña Emilia sobre los políticos españoles y sobre la reina regente.

[5] Agradezco a Cristina Patiño la localización de este artículo.

revista *Auf der Höhe*, editada en Lepzig, en la que sabemos, a través de un testimonio epistolar, que fue saliendo *Pascual López* en 1883 (Freire López 1991: 124). También tenemos noticia de que en la *Deutsche Revue* colaboró doña Emilia en 1897, pero habrá que revisarla para ver si fue algo ocasional.

Pendiente de revisión está asimismo la *Rivista Minima*, de Milán, dirigida durante años por Salvatore Farina, donde vieron la luz algunos capítulos de *La cuestión palpitante* (Freire López 1991: 121), y están pendientes de investigar otras publicaciones italianas.

En la británica *The Fortnightly Review*, salió en 1889 -antes que en España, 1890- el estudio de doña Emilia sobre la mujer española *(The women of Spain)*. Es una revista muy interesante, en la que por aquellas mismas fechas escribían escritores prestigiosos, como Oscar Wilde. Habría que rastrearla para encontrar otras posibles colaboraciones de doña Emilia en ella.

Las principales revistas estadounidenses del último cuarto del siglo XIX fueron revisadas exhaustivamente, y después estudiadas, por Mercedes Caballer para su tesis doctoral sobre *La narrativa española en la prensa estadounidense (1875-1900)*, dirigida por mí, y leída en 2003. De esa tesis ha salido la relación de los numerosos escritores españoles, entre los que se encuentra doña Emilia, presentes en las principales revistas y periódicos de aquel período: *Littell's Living Age*, de Boston; *Las Novedades*, de Nueva York; la *Revista Ilustrada*, de Nueva York; la *Revista Católica* de Las Vegas, etc. Ahora está pendiente la continuación cronológica de esta investigación, desde 1900 hasta 1921 en que fallece la autora.

Varias revistas francesas (*La Nouvelle Revue Internationale* > *Les Matinées Espagnoles*, *La Revue des Revues*) fueron revisadas por Nelly Clémessy, pero habrá que comprobar si colaboró en alguna más.

Y hay datos para suponer que Guiomar Torrezão la invitó a colaborar en alguna publicación portuguesa (Freire López 1991: 129), para cuya localización y estudio hemos dado los primeros pasos.

III. Repertorios globales de sus colaboraciones en la prensa

Hacer un repertorio o catálogo de todas las colaboraciones en la prensa de Emilia Pardo Bazán es un trabajo siempre inacabado, por su propia naturaleza. Pasa como con las *obras completas*, que, muy a pesar de quienes las compilan, podrían titularse con frecuencia *obras incompletas*, porque cuando menos se espera aparecen textos desconocidos, manuscritos o incluso publicados, pero no incluidos en ellas.

En lo relativo a la obra de doña Emilia en la prensa periódica, ya vemos lo mucho que falta por hacer, así que los repertorios existentes tienen gran mérito, especialmente el de **Nelly Clémessy**, al final de su pionero estudio sobre *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la théorie, la pratique)* (Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973), que incrementó sensiblemente el iniciado por **Carmen Bravo**

Villasante en su *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (Madrid, Revista de Occidente, 1961), y que a su vez sirvió de base al de **Emilia Pérez Romero** (Pérez Romero: 1999), que yo misma continúo completando.

En mi caso cuento además con una ventaja que las dos primeras no tuvieron, y son las nuevas tecnologías, que me han permitido elaborar tablas combinables, con las que es posible saber no sólo en *cuáles* y *cuántos* periódicos escribió *qué*, sino saber *qué escribió cada año* de su vida *en qué publicaciones* concretas. Esto aporta a los catálogos anteriores, si no muchos datos nuevos, gran facilidad de consulta, que permite seguir el rastro de un determinado texto en distintas publicaciones, a fin de cotejar las diferentes versiones. Pero, como decía, está sin terminar, y me temo que durante mucho tiempo estará en vías de elaboración. Es una herramienta de trabajo o, si se quiere, un catálogo abierto, siempre susceptible de incrementarlo con nuevos datos y con notas, y a veces con rectificaciones a pequeños errores o erratas de los anteriores[6].

IV. Vaciados de colaboraciones de Pardo Bazán en publicaciones periódicas

Lo que resulta impagable son los vaciados totales de sus colaboraciones en publicaciones concretas, como los mencionados de **Sinovas** (**DeCoster** lo había hecho antes, pero parcialmente) y **Heydl-Cortínez**, a los que hay que añadir el espléndido trabajo de **Eduardo Ruiz-Ocaña**, recién publicado (Ruiz-Ocaña Dueñas 2004). Al mérito de la investigación hay que añadir la enorme utilidad de los apéndices con las colaboraciones de doña Emilia. Creo que trabajos como éste, cuyo objeto específico es una publicación en la que doña Emilia escribió durante años, suponen una gran aportación a la investigación sobre la escritora. Ya he mencionado lo que supone que **Mercedes Caballer** (Caballer Dondarza 2003) haya rastreado las principales revistas estadounidenses del último cuarto del siglo XIX para ofrecernos, también como apéndice a su tesis, todo lo que en ellas encontró no sólo de Emilia Pardo Bazán, sino de Pereda, Valera, Clarín, Galdós, Palacio Valdés y otros muchos.

Debo añadir que **Marisa Sotelo** tiene en prensa la edición de todas las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en *ABC*, que pronto sacará la Editorial Pliegos[7].

[6] A este propósito quiero agradecer al profesor González Herrán varias noticias que me ha proporcionado. Una de ellas, a partir de la tesis doctoral de Andrés Osoro Hemández, *Las publicaciones titulados Revista de Asturias durante la Restauración*, sobre uno de los artículos de *Por Francia y por Alemania* que apareció el 30 de diciembre de 1889 -año en que fue publicado ese libro- en la *Revista de Asturias*. Al formar parte esta revista de un proyecto editorial más amplio, que abarcaba otras revistas regionales, que compartían colaboradores y colaboraciones, el artículo de doña Emilia se encuentra también, por lo menos, en *Revista de Vizcaya* y *La Ilustración de Álava*.

[7] En el momento corregir las pruebas de imprenta he podido consultar tambén el trabajo de Martha Zárate incluido en la bibliografía, que no había llegado a mis manos cuando redacté este trabajo.

Yo misma, preparando esta ponencia, pude comprobar hace unos meses que en los catálogos existentes no figuraba *El Globo*, importante periódico madrileño en el que parecía muy probable que hubiera textos de doña Emilia. Yo había consultado este periódico cuando preparaba mi tesina sobre *El teatro de Pío Baroja*, porque en él fue redactor, aunque durante poco tiempo, el escritor vasco. Mi interés aumentó al comprobar que *El Globo* fue dirigido por el gallego Alfredo Vicenti desde 1891 hasta 1907, en que pasó a dirigir *El Liberal*, fundado por ex-redactores de *El Imparcial*, periódico que dirigía otro gallego, Gasset y Artime, en el que también escribió doña Emilia. La amistad de Emilia Pardo Bazán con Alfredo Vicenti venía de antiguo, antes que él se trasladara a Madrid, donde en 1881 era redactor de *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Unas simples calas en *El Globo* no resultaron infructuosas, aunque de momento no puedo predecir lo que habrá de Emilia Pardo Bazán en el periódico de Alfredo Vicenti.

Otras pesquisas no han dado tan buenos resultados, como la revisión de *La Raza Latina*, en la que la invitó a colaborar su director, Valentín Valero de Tornos (Freire López 1991: 118). He revisado períodos extensos alrededor de la fecha de la invitación, sin encontrar nada de doña Emilia. He de decir que el perfil de la revista no es de aquellos en que la escritora se sentía a sus anchas. *La Raza Latina*, subtitulada "Revista política, científica y literaria", que en 1883 se encontraba en el noveno año de su publicación, es más acorde con los intereses de don José Pardo Bazán que con los de su hija, y tal vez fue a través de su padre como ella entabló contacto con su director.

Otra investigación infructuosa ha resultado, sin embargo, muy significativa. La relación de doña Emilia con Concepción Gimeno de Flaquer, de la que se conserva alguna carta (Freire López 1991: 174), y a la que Pardo Bazán en su correspondencia llama familiarmente Concha, me hizo pensar que pudiera haber colaborado en alguna de las publicaciones dirigidas por Concepción Gimeno o por el propio Flaquer, su marido. No he podido consultar la prensa mejicana, donde Concepción estuvo al frente, entre otras revistas, de *El Álbum de la Mujer*. Pero sí que he revisado *El Álbum Ibero-Americano*, que dirigió ya de vuelta en Madrid, desde 1890. Pues bien, no sólo no aparece la firma de Emilia Pardo Bazán durante los años 1891, 1892, 1894 y 1895, sino que no encontramos ni una sola mención a ella en ocasiones en que, por lógica, debería aparecer su nombre. No solo porque en la revista colaboran Clarín, Valera, Galdós y otros muchos destacados escritores del momento, sino que también llama la atención la ausencia de doña Emilia en secciones que parecen reclamarla por derecho: la "Galería de mujeres", la de "Personas distinguidas" o la de "Autógrafos de escritores españoles", donde aparecen la mayor parte de sus contemporáneos notables. Creo que no puede ser una casualidad. En algún momento tuvo que haber algo entre ellas que rompió aquella amistad, o no se comprende una ausencia tan llamativa.

Otro trabajo pendiente es el estudio de las relaciones de Emilia Pardo Bazán con *La Voz de Galicia* como periódico, y con el que fue su director, Alejandro Barreiro, que, según Mª Victoria Fernández España fueron "agridulces". Entre lo "dulce" hay que

recordar el apoyo de *La Voz* a su candidatura a la Real Academia Española[8].

V. El futuro, ya comenzado

Como hemos podido ver, la **correspondencia** es una fuente de primer orden en la investigación sobre Emilia Pardo Bazán. Sin ir más lejos, a la historia y edición de la *Revista de Galicia* llegué, sin buscarlo, a través de una serie de cartas en que los corresponsales de doña Emilia le hablaban de ella. Y en aquellas cartas, y en otras que vamos allegando Dolores Thion y yo para el Epistolario completo (incompleto) que pretendemos recopilar, se habla con frecuencia de periódicos y revistas, ya con motivo de un encargo, ya porque habla de un artículo que prepara, o porque la felicitan los que lo han leído.

Por la correspondencia, y por los mismos periódicos consultados, sabemos que doña Emilia participó en numerosos **almanaques** y **álbumes**, con textos que no siempre han sido recogidos, o que, aunque los conozcamos, no se sabía que hubieran visto la luz en determinado álbum o almanaque de los que solían sacar las publicaciones periódicas al comienzo de cada año. Todavía nos encontraremos más sorpresas como la que nos ha dado *El Eco de Hellín*, en cuyo álbum de 1897 se publicó *La moneda del mundo*, noticia que hemos conocido por un anuncio de *El Globo*, el 15 de enero de ese año. De momento he sacado la relación, con signaturas, de los álbumes de los periódicos existentes en la Biblioteca Nacional, pero dista mucho de ser un corpus completo, pues de la mayoría de las publicaciones faltan los almanaques de varios años, y no hay continuidad. El de *El Eco de Hellín* sólo se encuentra en Hellín, y otro tanto pasará con otros almanaques y álbumes semejantes. Sería un buen trabajo el de quien se dedicara a estudiar estos almanaques, para los que se recababan cada año las firmas de los escritores de mayor prestigio. Seguramente nos depararían algunas sorpresas textuales, y también el conocimiento de la presencia de Emilia Pardo Bazán en publicaciones que todavía ignoramos.

Absolutamente desconocido para la crítica es el texto titulado "La absolución de los poderes", fechado en París el 10 de febrero de 1885. Lo encontramos en *Andalucía*, álbum del año 1885, editado para recaudar fondos, con motivo de los terremotos de Granada y Málaga, en el que colaboraron los principales escritores y artistas del momento[9].

Otra fuente para el estudio de la obra periodística de Pardo Bazán es la **literatura**

[8] Carmen Bravo-Villasante (1962: 279) reproduce una carta en tono amistoso de Alejandro Barreiro a doña Emilia, del 8-VII-1913.

[9] *Andalucía. Colección literaria y artística formada por la Prensa española con la cooperación del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Destínanse sus productos a socorrer las desgracias causadas por los terremotos de 1884-85 en las provincias de Granada y Málaga*. Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1885. La relación de los 88 escritores que colaboran, por orden alfabético, la abre Pedro Antonio de Alarcón y la cierra José Zorrilla. Participan también 27 dibujantes. La comisión organizadora la encabeza Núñez de Arce.

autobiográfica y memorialística de sus contemporáneos, en donde en ocasiones se habla de algún texto de la escritora, o de la polémica suscitada por una opinión que está ha hecho pública en la prensa.

Si a estas tres grandes fuentes añadimos la búsqueda de la firma de doña Emilia en periódicos y revistas extranjeros en los que sabemos que colaboró por lo menos una vez, que puede no ser la única, y el examen antes apuntado de las publicaciones estadounidenses de 1900 a 1921, ya tenemos, por ahora, una enorme tarea por delante.

Bibliografía sobre Emilia Pardo Bazán y el periodismo

Bravo-Villasante, Carmen: véase Prados de la Plaza, Luis.

Caballer Dondarza, Mercedes (2003): *La narrativa española en la prensa estadounidense (1875-1900)*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Ana Mª Freire, UNED, 2003.

DeCoster, Cyrus C. (Ed.), (1994): *Emilia Pardo Bazán. Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.

Freire López, Ana Mª (Estudio y edición) (1991): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire López, Ana Mª (1998): "La *Revista de Galicia* de Emilia Pardo Bazán (1880)", en Actas del I Coloquio *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, págs. 421-427.

Freire López, Ana Mª (1999a) *La* ***Revista de Galicia*** *de Emilia Pardo Bazán (1880)*. Estudio y edición. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. Prólogo de Domingo García-Sabell.

Freire López, Ana Mª (1999b) "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán : el hallazgo del género en la crónica periodística", en Salvador García Castañeda (Coord.), *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, págs. 203-242.

Freire López, Ana Mª, "Doña Emilia, periodista" (2001): *Época*, 16-22 de noviembre, págs. 72-73.

Freire López, Ana Mª (2003): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán", en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Ed. de Ana Mª Freire López, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

González Herrán, José Manuel (2002): "Artículos/cuentos en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", en *II Coloquio de la SLES XIX. La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat, págs. 209-227.

Heydl-Cortínez, Cecilia (Ed.) (2003): *Emilia Pardo Bazán. "Cartas de la Condesa" en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, Madrid, Pliegos.

Pardo Bazán, Emilia (1898): "La mujer periodista", en *Follas Novas* (La Habana), 51, págs. 1-2.

Patiño Eirín, Cristina (1992): "Un artículo costumbrista sobre Betanzos, de Emilia Pardo Bazán", *Anuario Brigantino*, 15, págs, 273-278.

Pérez Romero, Emilia (1999): *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Marina Mayoral, Universidad Complutense.

Prados de la Plaza, Luis (1963): "Emilia Pardo Bazán era una enorme periodista" (Entrevista a Carmen Bravo Villasante), en *Arriba*, 17-III, pags. 16.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán*

en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916), Madrid, Fundación Universitaria Española.

Sinovas Maté, Juliana (Ed.) (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 2 vols.

Sinovas Maté, Juliana (2000): "Nuevos artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán: precisiones bibliográficas", *Voz y Letra*, XI, págs. 115-119.

Zárate, Martha (2002): *Emilia Pardo Bazán's articles in* La Nación, El Imparcial *and* La Época. *A bibliographic guide*, Lanham, University Press of America.

José Manuel González Herrán
(Universidade de Santiago de Compostela)

Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el archivo de la R.A.G.)

La *obra completa* de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión

Es bien conocida la abundancia, variedad (y dispersión) de la obra literaria de Emilia Pardo Bazán, desde sus más tempranos poemas y relatos, escritos -algunos, publicados- cuando la autora era una niña de catorce años, hasta los textos fechados en el año mismo de su muerte, en 1921. Treinta años antes, en 1891, ella misma había comenzado a reunir sus *Obras completas*, cuya serie alcanzaría los 43 volúmenes; pero no todos sus libros se recogieron en aquella colección, de la que además excluyó buena parte de los escritos que consideraba menores (poemas, teatro, artículos, prólogos a obras ajenas). Menos merecen el nombre de *Obras completas* las reunidas en tres volúmenes por la editorial Aguilar (1947-1973), pues, aparte de no reunir toda la producción de la escritora, tienen escaso rigor y nula fiabilidad textual.

Desde 1999 esta situación ha comenzado a cambiar: el Profesor Villanueva y yo mismo hemos comenzado a preparar para la "Biblioteca Castro" (que publica la Fundación José Antonio de Castro) unas *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, de la que ya han aparecido los tomos I a V (con todas sus novelas extensas, desde *Pascual López* hasta *Dulce dueño*), el VI (las novelas cortas), el VII, el VIII y el IX (de los cuatro que reuirán los libros de cuentos que ella misma coleccionó); el X, ya entregado, está en prensa; y en preparación, el XI y el XII, donde se recogerán los cuentos dispersos, que, publicados en revistas, periódicos, álbumes, etc., su autora no llegó a reunir en libro.

De momento, nuestras previsiones no se han concretado más; pero es fácil suponer que la colección completa necesitaría acaso treinta volúmenes para toda su producción. Téngase en cuenta que esta supera el centenar de títulos, entre libros y folletos: cuarenta novelas, sumando las largas y las cortas; quince colecciones de relatos; siete libros de viajes y otros siete de biografías y estudios históricos; quince títulos dedicados a historia y crítica literaria; unos veinte de ensayos, conferencias y discursos; un volumen con piezas teatrales; otro de poemas. A todo lo cual cabría añadir -en un empeño tan ambicioso como difícilmente alcanzable- la recuperación (rastreo, localización, recopilación) de sus escritos dispersos en periódicos, revistas, álbumes, libros de otros autores, etc. Sin contar las cartas privadas de nuestra autora, en su mayor parte aún pendientes de recuperación, fiel transcripción, cuidada anotación y estudio; afortunadamente para el pardobazanismo, el proyecto de ese magno *Epistolario* está ya en marcha y en buenas manos, según en este Simposio se nos ha explicado.

Pues bien, aun teniendo en cuenta las advertencias y limitaciones indicadas, el inventario disponible de las *obras* de Pardo Bazán, con los materiales publicados por ella a lo largo de su dilatada carrera literaria (cincuenta y seis años, desde 1865 a 1921), está muy lejos de ser definitivo. Y no sólo por la ya aludida dispersión de buena parte de tales escritos (los aparecidos en la prensa periódica: principalmente, artículos y cuentos), sino también porque aún es posible -transcurridos ochenta y tres años de su muerte- descubrir, identificar y editar muchos de los textos que ella no quiso (o no pudo) publicar, pero que tuvo buen cuidado de guardar.

Inéditos de Emilia Pardo Bazán

En efecto, como saben la mayor parte de los pardobazanistas (pero desconocen quienes no comparten nuestra especialización), en estos últimos diez años han ido apareciendo (o, para ser más justos, aunque menos modestos: hemos ido publicando) varios escritos de nuestra autora, hasta ahora desconocidos. En su mayor parte, tales textos corresponden a documentos guardados en esta casa, pero hay también algunos procedentes de otros archivos; dado que en esta ponencia me ocuparé sólo de los manuscritos pardobazanianos en el archivo de la R.A.G.; ofrezco una relación, mínimamente comentada, de los ajenos a ese fondo documental en el **Anexo I**[1].

El Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán en el archivo de la Real Academia Galega

Permítanme que, para exponer su constitución, historia, vicisitudes, situación actual, descripción y análisis, evoque aquí mi propia relación con esta colección documental. La noticia más lejana que recuerdo data del curso 1972-1973: enseñaba yo en el Instituto de Bachillerato "Arzobispo Gelmírez", de Santiago de Compostela, cuyo Catedrático de Lengua y Literatura españolas era don Benito Varela Jácome (mi profesor de Crítica literaria en la Universidad de Santiago); por aquellos días estaba en prensa su libro *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, cuyas galeradas le ayudé a corregir. Pues bien, precisamente en esa fase de corrección de pruebas don Benito incorporó la primera noticia de *Selva*, "la novela inédita que he tenido la suerte de descubrir recientemente (...) al clasificar el archivo de la escritora"[2]. El descubrimiento trascendió el ámbito local, hasta el punto de que emisoras de radio

[1] En el **Anexo documental y bibliográfico**; a los asistentes y participantes en este Simposio se les repartieron copias de esos **Anexos**.

[2] Y añadía ciertos datos y precisiones: "Original mecanografiado en 182 cuartillas. Una buena parte está corregida con letra de doña Emilia, y algunos capítulos, rehechos. Faltan algunas cuartillas que espero encontrar traspapeladas. Quiero advertir que ésta sólo es una reseña de apremio, incorporada al libro al corregir las pruebas" (Varela Jácome 1973: 121).

y periódicos madrileños difundieron declaraciones de Varela Jácome anunciando la próxima edición de la nueva novela de Pardo Bazán.

Así conocí la existencia de esta colección, aunque ni recabé ni obtuve más información al respecto. Y dado que en los años siguientes el interés de mis investigaciones se centró en José María de Pereda, no volví a interesarme ni a saber nada de este asunto hasta el verano de 1987, con ocasión de una visita a Galicia del eminente pardobazanista inglés Maurice Hemingway. El principal objeto de su viaje era investigar en bibliotecas, hemerotecas y archivos de Galicia (Santiago, Lugo, Pontevedra, Vigo, A Coruña), a la busca de poesías de doña Emilia para la edición que entonces preparaba; quería culminar su periplo en esta casa (porque conocía la existencia de los papeles aquí guardados), y a ello reservó la última semana de su estancia. Le ayudé a encontrar alojamiento por este barrio y acordamos que, concluidas sus pesquisas, me avisaría para que viniese a recogerle y pasar unos días de descanso con nosotros, antes de regresar a Inglaterra. Para mi sorpresa, su llamada se produjo al día siguiente de haberse instalado en la pensión coruñesa: podía venir a buscarle pues su estancia carecía ya de motivo (al menos, de índole académica), ya que -según le habían advertido quienes tenían autoridad para ello- aquella documentación no podía consultarse, de momento.

En la primavera de 1994, mi entonces discípula (hoy colega y compañera) Cristina Patiño Eirín me comunicaba que, tras el fallecimiento del celoso custodio de los papeles de doña Emilia, se habían disipado los obstáculos para su consulta, plenamente accesible ya (como ahora) para cualquier investigador, dentro de las condiciones y limitaciones usuales en un archivo como este. Así lo había hecho ella misma, confirmando la suposición de Hemingway acerca de la importancia de aquellos materiales para su proyectada edición de los versos pardobazanianos; se lo comunicamos de inmediato y la propia Cristina se encargó de copiar una buena parte –la más legible o significativa- de los poemas manuscritos, que enviamos a Maurice, en Exeter. Pocas semanas después nos llegaba su respuesta: en efecto, buena parte de aquellos versos eran diferentes de los que hasta entonces él había recopilado (tanto en el *Álbum de poesías* de la Fundación Lázaro Galdiano como en otros archivos y hemerotecas), pero nos advertía que, a causa de su ya muy deteriorada salud (fallecería en junio de ese mismo año), no se sentía con fuerzas para ampliar con estos textos su edición de las poesías de doña Emilia, ya muy avanzada (aunque, como sabemos, no alcanzaría a verla publicada). Tarea que nos sugería abordásemos nosotros, como continuación o ampliación de la suya: consejo que no tardaríamos mucho en poner en práctica. Pero antes he de contar algún otro pormenor.

En julio del siguiente año (1995) con ocasión de un curso de verano en memoria y homenaje a Maurice Hemingway, que dirigí en la Universidad de Santiago, celebramos una de las sesiones en esta casa y entonces tuve ocasión de ver –al fin- los famosos papeles, guardados en una serie de cajas y carpetas, depositadas en las alacenas de una pequeña cocina que entonces había en la planta que hoy ocupa el Archivo. En los

meses siguientes Cristina Patiño y yo (más ella que yo) llevamos a cabo una primera y rápida revisión de esos materiales; con los datos reunidos confeccionamos un informe titulado "Relación (provisional) de manuscritos autografos o copias mecanografiadas de escritos de Emilia Pardo Bazán que se conservan en el archivo de la Real Academia Galega"[3], que presentamos a dicha Institución (no sólo depositaria de tales papeles sino también propietaria entonces de los derechos de autor de la escritora coruñesa), solicitando los preceptivos permisos para consultar, estudiar y, en su caso, editar algunos de estos documentos. Por supuesto que obtuvimos inmediatamente tal permiso, merced al apoyo de su entonces presidente, el llorado Doctor García-Sabell; permisos y facilidades confirmados por quienes le han sucedido en tal puesto, hasta el actual presidente, Doctor Barreiro Fernández, a quien debemos una comprensión, estímulo y apoyo difícilmente evaluables, que públicamente quiero agradecer aquí, una vez más.

Mientras tanto, Cristina Patiño había seleccionado, entre los poemas fotocopiados para Hemingway, una pequeña antología, que publicó con una nota introductoria en el homenaje que la revista de la Fundación Cela, *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, dedicó a nuestro llorado amigo (cuyo estudio introductorio a la poesía pardobazaniana apareció también en esas páginas, como primicia de la edición que meses más tarde publicaría la Universidad de Exeter)[4]. En abril de 1996, la ya doctora Patiño Eirín ofreció otra primicia de este fondo documental (el inédito teatral *Un drama*) en el Coloquio hispano-francés "El teatro de fin de siglo", en Medina del Campo. Por mi parte, en septiembre de 1996 me ocupé del que considero principal manuscrito inédito de esta colección (los *Apuntes de un viaje*, de 1873) en un congreso sobre literatura de viajes, en Toledo; y al mes siguiente, en el primer coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, en Barcelona, presenté una comunicación titulada "Emilia Pardo Bazán: noticia de algunos textos inéditos", dedicada a informar de aquel reciente descubrimiento.

Historia, vicisitudes y situación actual

Según ha explicado Ricardo Axeitos (2003), y reitera en su catálogo del fondo documental que nos ocupa, estos materiales fueron legados a la Real Academia Galega (institución heredera también de la casa, la biblioteca y los derechos autoriales de doña Emilia) por disposición testamentaria de la última hija sobreviviente de la Condesa, doña Blanca Quiroga y Pardo Bazán, quien los guardaba desde el fallecimiento de su madre en 1921. El 24 de febrero de 1971 aquella disposición se hace efectiva y los papeles, junto con algunos muebles y objetos familiares, llegan a

[3] *Vid.* **Anexo 2.**

[4] *Vid.* las referencias bibliográficas completas de ese y de los demás trabajos dedicados a editar o estudiar textos de esta colección documental, en el **Anexo 5**.

esta Casa-Museo desde el domicilio madrileño de la Marquesa viuda de Cavalcanti, en la calle de Goya, 23. A las pocas semanas, el 28 de marzo, la Academia designa una comisión, encargada de examinar los papeles de la escritora coruñesa, integrada por don Francisco Vales Villamarín, don Juan Naya y don Benito Varela Jácome.

Este último presenta en diciembre de 1972 un informe, "Archivo de la escritora Doña Emilia Pardo Bazán"[5], que, tras algunas advertencias acerca del desorden y mezcolanza en que se encontraban aquellos papeles, propone una "ordenación provisional, en 16 carpetas y mazos", según las características y modalidades de los escritos: novelas, cuentos, poesía, teatro, conferencias, colaboraciones periodísticas, crónicas y críticas literarias, ensayos, recetas de cocina, papeles de familia, cartas, recortes de prensa... El informe concluye con una evaluación global de estos papeles ("material interesante pero incompleto. Ya ordenado, aunque sea provisionalmente, pueden separarse con cierta facilidad los textos inéditos"), destacando la importancia que a su juicio tiene la novela inédita *Selva*, "significativa por su lenguaje, su estructura narrativa y su contenido. Creo tener las claves para su fecha y su interpretación estilística".

Como el informe está firmado sólo por Benito Varela Jácome y no consta que lo redactase por encargo o delegación de los otros dos miembros de la comisión, cabe deducir que tan meritorio esfuerzo fue exclusivamente suyo: algo que quiero destacar aquí, por ser un trabajo no tan conocido como debiera, merecedor del agradecimiento de todos cuantos hemos manejado estos papeles. Su propuesta de clasificación y la consiguiente distribución en lotes parecieron tan convincentes que fueron las adoptadas –con leves modificaciones- por los responsables de este Archivo, al menos hasta 1994: cuando nosotros accedimos a este fondo, los papeles estaban distribuidos en quince cajas/archivadores/carpetas, de acuerdo con la pauta indicada en una "Breve guía da documentación literaria de dona Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Bazán"[6].

Esa guía, cuya copia estaba disponible para los investigadores que accedían a este fondo documental, sirvió como registro provisional, en tanto no se llevaba a cabo la imprescindible y rigurosa catalogación, de acuerdo con los criterios de las modernas técnicas archivísticas: objetivo felizmente cumplido ya. Sin pretensiones de catálogo, aunque suficientemente útil para las necesidades de nuestros proyectos de investigación, Cristina Patiño confeccionó un minucioso inventario del contenido de cada una de aquellas carpetas.

Para que se entienda y aprecie mejor la situación actual de esta colección documental conviene recordar –y comparar- cómo estaba cuando llegó a esta casa, cómo se mantuvo en esos veintidós "años oscuros" y cómo se fue manejando hasta fechas muy recientes. Según informaba Varela Jácome, los papeles habían llegado en dos maletas (que cabe suponer abarrotadas); fácil es deducir, pues, el ímprobo

[5] *Vid.* su texto completo en el **Anexo 3**.

[6] *Vid.* **Anexo 4**.

y admirable esfuerzo que supuso el intento de ordenación por parte de nuestro admirado maestro. Fruto de su propuesta fue el agrupamiento de los papeles en las cajas, archivadores o carpetas (que de todo había), donde se guardaban cuando accedimos a ellos en 1994-1995; y así siguieron en los años siguientes, precisamente los más intensos de nuestro trabajo con ellos.

En efecto, desde 1995 vengo dirigiendo en la Universidad de Santiago un equipo investigador, que integran conmigo las doctoras Penas Varela y Patiño Eirín (en alguna época, también las doctoras Quesada Novás y Ribao Pereira), dedicado preferentemente a la tarea de analizar, identificar, ordenar y estudiar los materiales de este fondo documental, en el marco de diferentes Proyectos de Investigación con financiación pública[7], lo que nos ha permitido contar ocasionalmente con alumnos becarios (los licenciados Díaz Lage y López Quintáns). Como resultado de nuestro trabajo hemos dado a conocer noticias, referencias, transcripciones, ediciones y estudios en diversas publicaciones, así como en conferencias, congresos, cursos, seminarios y encuentros de investigadores: de los resultados de tales investigaciones da cumplida cuenta el listado recogido en el **Anexo 5**. Ni que decir tiene que no son las nuestras las únicas publicaciones dedicadas a estos materiales: además de las pioneras de Benito Varela Jácome y de Nelly Clémessy, cabe citar las que han ido apareciendo desde que la existencia de este fondo documental fue conocida por los pardobazanistas: en el **Anexo 6** ofrezco un inventario de aquellas que conozco, obra de investigadores ajenos a nuestro grupo.

Por otra parte, también en estos últimos ocho años me he servido de esta colección para mis cursos de doctorado: algunas de sus sesiones se desarrollaban en las salas de la biblioteca y archivo de esta casa, de modo que mis alumnos (algunos aquí presentes podrían recordarlo) tuvieron ocasión de ver, consultar y manejar estos papeles. Y de iniciarse luego como investigadores (trabajos de curso, de tercer ciclo, tesinas...) con la identificación, transcripción, estudio, edición de algunos de estos documentos. Sirva como muestra la relación de trabajos académicos (una selección de los realizados y presentados entre 1996 y 2004), que se recoge en el **Anexo 7**. Aparte de su rentabilidad como instrumento para la formación de estos nuevos investigadores, algunos de esos trabajos académicos han merecido ser publicados (y otros lo serán pronto), sea como artículos o como ediciones, según se indica en la relación antes aludida. Con todo, estoy persuadido de que una de las más valiosas aportaciones de nuestro trabajo -durante casi diez años- con estos papeles ha sido

[7] *Inventario y catálogo topo-bibliográfico de la obra completa de Emilia Pardo Bazán. Ediciones y estudios* (Proyecto DGCYT. Referencia: PS94-0159): 1995-1998. *Investigaciones sobre el Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto DGESIC. Referencia: PB1997-0522): 1998-2000. *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proxecto Xunta de Galicia. Referencia: PGIDT01PXI20405PR): 2001-2004. *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Ministerio de Educación y Ciencia. Referencia: HUM2004-04966/FILO): 2004-2007.

la ayuda y asesoramiento que hemos proporcionado al personal del archivo de la R.A.G. en las tareas de su identificación y catalogación..

Para completar la historia que acabo de resumir en su etapa 1971-2003, conviene esbozar, aunque sea en conjeturas, las etapas anteriores al testamento de doña Blanca, en 1971. Parece evidente (y hay abundantes pruebas de ello) que estos papeles comenzaron a ser coleccionados y cuidadosamente custodiados por la propia escritora ya desde los años de su adolescencia (allá por 1865, la fecha más antigua que consta en los manuscritos), hasta el final de sus días, a través de los frecuentes cambios de residencia, de circunstancias personales y familiares por los que pasó su densa peripecia vital.

Sin duda alguna, en una carrera literaria tan dilatada como la suya, de la que puede afirmarse que alcanzó a publicar todo cuanto quiso, parece lógico deducir que cualquier texto que haya quedado inédito lo habrá sido (salvo casos excepcionales) por decidida voluntad de su autora. Ello explica que, tras su muerte en 1921, pudiese aparecer un libro póstumo, confeccionado con los borradores, guiones y textos de sus lecciones universitarias (*El lirismo en la literatura francesa*); dejo aparte *Cuentos de la tierra* (1922), que ella misma habría dejado casi dispuesto, y *Cuadros religiosos* (1925), recopilación de textos previamente aparecidos en la prensa. Luego, el filón parece haberse agotado. Por las escasas noticias que he podido rastrear al respecto, la convicción de que no había inéditos de doña Emilia parece mantenerse a lo largo de esos años inmediatamente posteriores a su fallecimiento; también es verdad que la demanda editorial y lectora referida a sus obras posiblemente decayó bastante en esa época de las vanguardias y de la literatura comprometida, en los tiempos de la República y la guerra civil.

En consecuencia, podemos preguntarnos cuáles fueron las razones que explican la decisión autorial de conservar estos textos, nunca publicados ni tampoco pendientes de publicación a la muerte de la escritora: a la espera de apuntar alguna hipótesis en el momento de las conclusiones, baste dejar constancia de esa inequívoca voluntad de doña Emilia por guardar estos papeles, a través de tantos años y tantos lugares, para legarlos finalmente a sus herederos.

Entramos así en un interesante problema a propósito de esta colección. Ignoro (y tampoco sé si será posible resolverlo consultando la documentación pertinente) si la Condesa dejó algo dispuesto en su testamento sobre este asunto: sobre su propiedad, su custodia, su destino... En todo caso, parece que no todos sus hijos sabían de la existencia de estos papeles; o, al menos, no quisieron reconocerlo públicamente. Así cabe deducir de un episodio no suficientemente recordado, pero que es muy pertinente aquí:

En julio de 1925, don Jaime Quiroga Pardo-Bazán, Conde de la Torre de Cela, regala al Ayuntamiento coruñés un manuscrito de su madre, obsequio acompañado de un documento manuscrito, que comienza con esta solemne declaración: "No

existe ningún manuscrito completo de la Condesa de Pardo-Bazán, por cuanto la autora los destruía al recibirlos de la imprenta acompañados de las primeras galeradas"[8]. Y, tras recordar que en los últimos años doña Emilia mecanografiaba sus textos ("muy de prisa e incorrectamente y, después, corregía a mano las faltas de las cuartillas"), añade: "Lo único que el Conde de la Torre de Cela encontró en las Torres de Meirás cuando, al heredarlas, examinó los papeles de su insigne madre, ha sido el principio de una novela, que va adjunto." Son las cuartillas iniciales de *La Esfinge*, manuscrito al que antes me referí y que actualmente se guarda en el Archivo Histórico Municipal coruñés. No tengo tiempo de comentar como se merece este sorprendente testimonio, según el cual parece que, cuatro años después de la muerte de doña Emilia, su primogénito ignora –o prefiere ocultar- la existencia de esta copiosa y valiosísima colección de textos, manuscritos o dactilografiados.

En cambio, su hermana Blanca –principal o única depositaria del legado- no ocultó su existencia: conozco al menos una prueba, a través de un recorte de prensa guardado en esta colección[9]; no es posible saber en qué revista apareció (acaso *El Español*), ni precisar su fecha, en la década de los cuarenta. El artículo lleva como título "Se ha encontrado el original autógrafo de una comedia inédita de la Pardo Bazán", y de tal noticia me importa ahora un dato: el autógrafo procede de una colección de escritos de la Condesa, que conserva su hija doña Blanca Quiroga y Pardo-Bazán, Marquesa viuda de Cavalcanti.

De poco más tarde es la anécdota que me refirió alguien que en los años cincuenta tuvo ocasión de conocer y tratar personalmente a doña Blanca y que pudo observar cómo a veces la ilustre dama ofrecía (y obsequiaba) a sus ocasionales visitas con alguna cuartilla autógrafa de su madre, de las muchas que guardaba en su colección. Se me ocurre que en tales regalos podría estar la explicación de una de las características más curiosas de este fondo: casi ninguno de sus documentos está completo, aunque a veces sólo le falten las últimas páginas... Y por cierto: ¿qué habrá sido de aquellas cuartillas tan generosamente repartidas?

De más interés y relevancia me parece esta otra pregunta: ¿por qué doña Blanca no llegó a publicar ninguno de los inéditos que más de una vez anunció y prometió? No tengo noticia de ninguna recuperación de nuevos textos de Pardo Bazán en esos años 50 y 60, antes de la llegada de los papeles a esta casa. Es significativo el hecho de que Carmen Bravo-Villasante, cuya biografía de doña Emilia reconoce haber confeccionado con ayuda de las informaciones y documentos familiares que le permitió consultar la hija de la escritora, no aluda nunca a este fondo documental; y los poemas inéditos que cita en los capítulos II y III, aunque a veces coinciden con

[8] Cito de mi transcripción de ese documento, que acompaña al manuscrito de doña Emilia. *Vid.* **Anexo 8.**

[9] Firmado "PLAUDER".

algunos de los aquí conservados, sin duda proceden de los manuscritos depositados en la Fundación Lázaro Galdiano[10].

Dejo en el aire la otra pregunta que tal vez alguien se esté formulando en su fuero interno: ¿por qué tampoco se publicó ningún inédito en esos años 70, 80 y 90, en que la colección estaba tan celosamente guardada en este archivo? Aparte de otras hipótesis (que me reservo, al menos en público), estoy persuadido de que la opinión expresada por Varela Jácome en su informe, acerca de la importancia del manuscrito de *Selva*, pudo haber deslumbrado a los depositarios de este fondo, que sólo mostraron interés por recuperar esa novela (a mi juicio, irrecuperable: aunque aquí puede haber opiniones más autorizadas que la mía) y desdeñaron la valía, sin duda muy superior, de algunos otros documentos en los que luego me detendré.

Descripción de su contenido

Para que podamos hacernos una sumaria idea lo que contiene esta colección documental, baste la enumeración de los grupos en que los organiza el Catálogo repetidamente mencionado aquí: una serie de "Manuscritos y pruebas [de imprenta] de obras literarias" que reúne cuentos (77 documentos), novelas largas y cortas (21 documentos), borradores, bosquejos y notas para narraciones (11 documentos), poesías (98 documentos) y teatro (22 documentos); la serie "Manuscritos y pruebas de imprenta de artículos y obras ensayísticas y críticas" contiene artículos (230 documentos), conferencias (49 documentos), trabajos monográficos (18 documentos); la serie "Notas y apuntes para lecciones de literatura francesa" recoge las lecciones en el Ateneo de Madrid (15 documentos) y las lecciones en la Universidad Central (34 documentos); la serie "Notas y apuntes", además de las relativas a la proyectada *Historia de las letras castellanas* (81 documentos), guarda diversos apuntes sueltos (24 documentos); en la serie "Recortes de prensa" hay colaboraciones de la escritora en diversos periódicos y revistas (157 documentos); por último, la serie de "Recetas de cocina", en un número indeterminado.

Dejando para la segunda parte de mi ponencia el comentario de varios documentos de esa colección, quiero exponer ahora unas consideraciones de carácter general. Ante todo, conviene distinguir en este fondo documental los textos inéditos de los que no lo son: en su mayor parte, lo que aquí hay son borradores, copias en limpio, recortes de prensa y galeradas de imprenta corregidas de obras ya publicadas (artículos, poemas, conferencias, ensayos, cuentos, piezas teatrales, fragmentos de novelas, etc.); pero también hay una no desdeñable cantidad de borradores autógrafos y copias en limpio -manuscritas o mecanografiadas, según las epocas- de textos hasta ahora inéditos; de la mayor parte de los cuales ni siquiera

[10] Cfr. Anexo I.

había noticia en los estudios biográficos, críticos o bibliográficos sobre la escritora coruñesa.

En general, se trata de un material muy diverso en sus contenidos, géneros y cronología de redacción (que, por otra parte y salvo muy contadas excepciones, no suele constar). Posiblemente a causa del desorden inicial en que llegaron estos papeles, y pese a los esfuerzos iniciales de Varela Jácome (y de quienes después hemos trabajado sobre estos materiales), bastantes de estos textos –o su mayoría- parecen incompletos o inconclusos; suelen carecer de título, y a veces son tan fragmentarios que resulta sumamente difícil su identificación: por ello considero especialmente meritorio (y quiero dejar pública constancia de ello) el esfuerzo llevado a cabo por el Archivo de la R.A.G. (con la ayuda ocasional de becarios e investigadores de nuestro grupo) para identificar de manera convincente y generalmente acertada una buena parte de estos papeles.

Salvo algunos pocos mecanografiados, la mayor parte son manuscritos con la misma uniforme caligrafía, en papeles rayados muy similares, pero cuya textura, tamaño, tipo de letra (y de tinta) parecen indicar épocas muy diferentes en la colección; en todo caso, se diría que la mayor parte de estos papeles corresponden bien a los años de adolescencia y juventud, bien a los años finales del XIX y primeros del XX. Con algunas muy contadas excepciones, los papeles están sueltos (y estaban muy entremezclados); los pocos agrupados pudieron haberlo sido entonces (cuando están cosidos), pero en otros grupos es evidente por los medios empleados (grapas, clips, papel celo) que tal agrupamiento ha sido posterior, acaso por sus primeros custodios o bien por determinados investigadores. También son ajenas algunas de las anotaciones manuscritas que hay en ciertos papeles: algunas serían de los tipógrafos o correctores de la edición primera; pero otras parecen de lectores o investigadores posteriores; que a veces aciertan en su anotación (títulos, fechas, páginas...), pero no siempre.

Descrito así el contenido de este fondo documental, en la segunda parte de mi ponencia me detendré en determinadas piezas de esta colección: las dos que considero más importantes (y que mejor conozco, por haberme ocupado de ellas en mis investigaciones); y algunas otras de interés por diversas razones (o que han sido objeto de estudio por alumnos de mis cursos).

Apuntes de un viaje. De España a Ginebra [1873]

No me sería difícil responder a la capciosa pregunta acerca de qué documento salvar primero, en caso un hipotético peligro: sin duda, los *Apuntes de un viaje*, de

1873; y no sólo porque, tras haber dado noticia de ellos y comentado su contenido en diversas ocasiones, esté preparando ya su tantas veces prometida edición. La cual enriquecerá sus *Obras completas* con uno de sus títulos más tempranos: recordemos que, por la fecha de su redacción, si este manuscrito hubiese llegado a publicarse, habría sido su primer libro[11], anterior en cuatro años al *Estudio crítico de las obras de Feijoo* (1877) y en seis a su primera novela, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879); y sería también su más temprana aportación a un género, la literatura de viajes, que llegaría a cultivar con notable predilección y acierto.

Pero, más que por razones de prioridad cronológica, estos *Apuntes de un viaje* merecen ser rescatados por otras que tienen que ver con su indiscutible interés y valor en lo biográfico, en lo ideológico, y en lo específicamente literario. Según acabo de recordar, me he ocupado de este manuscrito en varias publicaciones (González Herrán "Un inédito" 1999; González Herrán "Andanzas e visións" 2000; González Herrán y Rosendo Fernández 2001); a ellas me remito para su detallada descripción, el relato de las circunstancias y vicisitudes de su redacción, la exposición y estudio de su contenido, con la evaluación de su interés y mérito literario; pero también el análisis de las razones que explican el olvido en que ha estado durante más de cien años... [12]

En todo caso, para lo que aquí nos importa baste recordar que estos *Apuntes* son un diario de viaje, en la primera salida al extranjero de nuestra autora, acompañada de su esposo, de sus padres y de uno de sus tíos; a lo largo de cuatro meses visitaron diversas ciudades españolas (Zamora, Burgos), francesas (Biarritz, Bayona, Burdeos, París) e italianas (Turín, Milán, Venecia, Verona, Trieste)[13], además de la capital suiza mencionada en el título, para concluir visitando la Exposición Universal de Viena. Aparte de las descripciones y reflexiones suscitadas por los lugares visitados (que dan cuenta de las notables dotes literarias de la incipiente escritora), el texto es muy revelador de cómo era por entonces su perfil ideológico y estético: en ello puede estar una de las razones -acaso la principal- que explica el manto de silencio que la autora echó sobre este texto juvenil: no publicado entonces (si es que en algún momento existió tal proyecto), la posterior evolución ideológica, política y estética de Pardo Bazán convirtió en totalmente inoportuna la difusión de este testimonio, que ofrecía una imagen muy diferente de la que la Condesa había alcanzado a construir a lo largo de su dilatada carrera literaria y social.

En consecuencia, los *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* quedaron inéditos,

[11] Primer libro adulto; porque sería injusto olvidar que en 1866 (a sus catorce o quince años) la joven Emilia había publicado ya varios capítulos de la novela por entregas *Aficiones peligrosas* en un periódico de Pontevedra; y en una imprenta de Vigo el librito *El Castillo de la Fada. Leyenda fantástica*; cfr. sobre todo esto mi ponencia "Cómo se hace una escritora" [en prensa].

[12] En lo que sigue resumo, parafraseo o cito fragmentos de esos artículos.

[13] A la parte italiana de este periplo ha dedicado un trabajo académico Andrea Bernardi.

como otros textos suyos de esa época, muy comprometidos con ideas luego abandonadas. Pero los conservó cuidadosamente entre sus papeles, no sólo por razones sentimentales, sino por otras que en mi edición espero explicar. Me parece evidente que si doña Emilia hubiese querido ocultar totalmente la huella de estas "veleidades juveniles" le habría sido muy fácil destruir estos pliegos; si no lo hizo - antes al contrario, los guardó amorosamente a lo largo de casi cincuenta años (los que van desde su redacción, hasta el fallecimiento de la Condesa en 1921)- fue porque de alguna manera deseaba preservarlos para el futuro. Me atrevo a suponer, pues, que la edición de este manuscrito, más que contravenir, acaso cumpla la secreta voluntad de su autora.

Himnos y sueños, poesías de Emilia Pardo Bazán [1875]

No fueron los *Apuntes*... lo único que Emilia escribió con ocasión de aquel periplo europeo: atendiendo la llamada de su vocación poética (muy viva en esos años, a juzgar por las abundantes muestras conservadas), la joven escritora tradujo sus impresiones en varios poemas dedicados a lugares o personajes relacionados con el viaje; esos poemas, que edité y comenté con mi discípula Sandra Rosendo Fernández en un artículo de 2001, forman parte de otro importante manuscrito, que considero el segundo en importancia de los conservados en el Archivo de la R.A.G. Se trata de un conjunto formado por varios cuadernillos cosidos, el primero de los cuales exhibe en su portada, primorosamente rotulado, el título *Himnos y sueños. Poesías de Emilia Pardo Bazán*; tales cuadernillos reúnen, esmeradamente puestos en limpio y pulcramente caligrafiados (por mano ajena a su autora), setenta y siete poemas de muy diversa extensión (desde bastantes *cantares* de cuatro versos a un poema narrativo de más de quinientos), en su mayoría sin fechar, salvo uno de 1866 y varios entre 1871-1875.

El cuidado con que los textos han sido copiados y reunidos revela no sólo la intención de conservarlos sino acaso el proyecto de darlos a la imprenta bajo aquel título. A propósito de tal proyecto, Sandra Rosendo (que dedicó a ese manuscrito su Memoria de Licenciatura en 1997, donde, además una descripción y breve estudio de su contenido, se transcriben y anotan todos los poemas del libro), ha recordado un pasaje de los "Apuntes autobiográficos"[14], en el que doña Emilia cuenta cómo,

[14] "Núñez de Arce lo puso en las nubes (...) me animó a no dejar inéditos aquellos primores, y con la más generosa eficacia me brindó un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y pasaporte. Acepté el ofrecimiento como de quien venía, y se convino en que yo enviase desde Galicia el mamotreto, previa la indispensable lima. Recorté, pulí y mondé el matorral de versos, lo dividí, lo **hice trasladar en letra clara y rasgueada** [subrayo la frase, que podría explicar la excelente caligrafía de este manuscrito], y remití a su destino los cuadernos. Pero el calor era pasado, la buena intención del poeta se había ido a do suelen ir las mejores, y del prólogo no llegó jamás a escribir una línea. ¡Con cuántas veras se lo agradezco al cantor de *Luzbel*!" (Pardo Bazán 1999: 27-28).

animada por los elogios de Núñez de Arce a los poemas que ella le habría recitado, de su propio repertorio, se decidió a hacer una selección para, una vez pasados a limpio, preparar un volumen que el poeta vallisoletano prologaría. Ni que decir tiene que ni el prólogo se escribió ni el libro llegó a imprimirse: en aquel texto de los "Apuntes autobiográficos" su autora parece alegrarse de ello, convencida (cuando superó ese sarampión lírico de su adolescencia y juventud) de su incapacidad para la veta lírica. Opinión tal vez excesivamente rigurosa y que no justifica -creo- el olvido de esa colección de versos, merecedora de rescate. A la espera de que alguien se decida a editar al fin (con casi 120 años de retraso) *Himnos y sueños*, algunos de sus poemas se recogen en el artículo de Patiño Eirín (1995); otros se transcriben y comentan en los trabajos que he dedicado a ese libro o que ocasionalmente le aluden (González Herrán "Una romántica rezagada" 2002; González Herrán y Rosendo Fernández 2001)[15].

Otros documentos de interés:

Poesías: Acabo de referirme a la copia manuscrita (no autógrafa) de *Himnos y sueños*, primer libro poético de nuestra autora; además de esos, son muchísimos –en una cantidad difícil de precisar- los poemas manuscritos (estos sí autógrafos) conservados en esta colección. Al margen de la discutible calidad de tales versos, acaso sea el lote de más interés para el investigador, pues su transcripción íntegra, edición y estudio (tarea varias veces iniciada, pero nunca del todo culminada) permitiría examinar y explicar uno de los aspectos aún insuficientemente conocidos de la obra de Pardo Bazán: su poesía. Como es imposible ofrecer aquí la relación de todos esos poemas manuscritos (que en bastantes casos ofrecen varias versiones diferentes de la misma composición), destacaré sólo el numeroso grupo de traducciones e imitaciones de Heine[16], cuyos manuscritos, laboriosamente corregidos, revelan el notable esfuerzo de la autora; y que, estudiados minuciosamente, nos ayudarían a evaluar mejor esa dimensión de la escritura pardobazaniana, como traductora y como poeta.

Teatro: Aunque en su ponencia Montserrat Ribao Pereira se ocupa con detenimiento de los textos teatrales de esta colección de manuscritos, no quiero dejar sin mención los más importantes. Varios de ellos, nunca estrenados y sólo recientemente editados, son de los años juveniles de la autora: el más importante y casi completo, *El mariscal Pedro Pardo*[17]; otros no son más que proyectos o borradores incompletos (*Angela. Tempestad de invierno, Plan de un drama*[18]) o traducciones

[15] De ellos procede la información (y algunos párrafos) que acabo de exponer.

[16] Algunos de ellos, estudiados por Yago Rodríguez Yañez en dos trabajos académicos.

[17] Editados por Ribao Pereira 2000-2001, así como por Sanmartín y Núñez Sabarís 2001.

[18] Los tres editados por Ribao Pereira 1998.

(*Adriana Lecouvreur*[19], *La canonesa*[20]). Otro grupo de manuscritos corresponden a piezas que la autora estrenó o publicó: *Verdad*, *Cuesta abajo*; de algunas de ellas, hay varias versiones y fragmentos: *Las raíces*; versiones que en ocasiones presentan diferentes títulos: así, *El becerro de metal*, en alguna de ellas titulada *El becerro de oro*; *Juventud*, que en un manuscrito se titula *Más* y en otro *El águila*. De esa misma época es *Un drama*, versión teatral, que no la autora no llegó a estrenar ni publicar, de su novela así titulada[21].

Novelas: Ya aludí antes a la inédita *Selva*, cuya primera noticia dio Varela Jácome (1973: 121-123), que han estudiado Nelly Clémessy (1992 y 1997) y Yolanda Latorre (2002); hay también manuscritos de otras novelas (*La Tribuna*, *Morriña*, *Una cristiana*, *La prueba*, *La piedra angular*, *Doña Milagros*, *Memorias de un solterón*[22], *El saludo de las brujas*, *El tesoro de Gastón*, *La Quimera*, *Misterio*[23], *Dulce dueño*, *La Pepona*, *La Serpe*); pero de la mayor parte (salvo de *La Tribuna*, *Morriña*, *La piedra angular*, *Doña Milagros* y *Misterio*) lo conservado son sólo fragmentos: hojas sueltas, algún capítulo completo..

Cuentos: De esta modalidad son muchos los manuscritos conservados, aunque sus textos no siempre estén completos; me limitaré a mencionar aquellos que, por razones de índole textual (notables cambios respecto a la versión publicada), han sido objeto de trabajos académicos de nuestros alumnos: así sucede con "Un poemita", "Por dentro", "La libertad", "Sabel", "Maldición gitana" (cuya versión manuscrita se titula "La casa de los duendes o la maldición de la gitana")[24], "Sin respuesta" (que se titulaba "La causa"[25]), o "Al anochecer" (en el autógrafo, "Los israelitas"[26]). Especialmente valiosos son los manuscritos de cuentos que la autora no llegó a publicar (o cuya publicación no nos consta): en 1997 rescaté el titulado "Cómo empieza y cómo acaba... todo, en España"; otros han sido objeto de transcripción y estudio en trabajos académicos de nuestros alumnos[27]; y sé que Cristina Patiño prepara la transcripción y estudio de algunos otros.

[19] Editada por Ribao Pereira 2002.

[20] Transcrita por Mar Novo en un trabajo académico.

[21] Dio noticia de este texto y lo comentó Patiño Eirín en 1996 (publicado en 1999).

[22] Que en el manuscrito se titula *Confesiones de un solterón*.

[23] El título completo del documento, según el mismo catálogo es: "Misterio, 2ª parte: el cofrecillo": es el original, tan corregido y reescrito que resulta difícil su lectura, de esa parte de la novela.

[24] Estudiados por Patricia Carballal Miñan en un trabajo académico

[25] Estudiado por Dolores Fernández López en un trabajo académico.

[26] Estudiado por Manuel Yáñez Vivero en un trabajo académico.

[27] Así, el texto sin título que comienza "Al arrancar la última hoja del almanaque, Juan Español, hasta entonces tan alegre y descuidado, sintió algo así como la punzada de un presentimiento doloroso..." y el titulado "La i"], editados ambos por Pilar Freire Novo en un trabajo académico.

Literatura de viajes: Aparte de los ya comentados *Apuntes... De España a Ginebra*, se conservan los autógrafos de otros escritos de viajes. A una fecha muy próxima a aquella excursión europea corresponde el breve documento (una cuartilla) ambiciosamente titulado "Alrededor del mundo", que se reduce a enumerar el itinerario de sus dos primeras salidas al extranjero: la ya citada y otra por Portugal e Inglaterra[28]. Por lo que se refiere a textos publicados, se conserva incompleto su artículo "Por la España vieja: Los Santos de Valladolid", aparecido en *Nuevo Teatro Crítico* (1891) y luego en el volumen *Por la España pintoresca* (1896); en el mismo libro se recoge la serie "Desde la Montaña", publicada antes en *La Época* (1894), y de la que se conservan varias entregas manuscritas.

Escritos de índole autobiográfica: A esta modalidad pertenecen algunos documentos de notable importancia: ante todo, el manuscrito de los "Apuntes autobiográficos", cuya versión, diferente de la publicada como prólogo a la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* (1886), ha sido editada y minuciosamente estudiada por Ana María Freire (2001); el fragmento titulado "Diario de mi vida", correspondiente a varios días de abril de 1879, que ha transcrito y comentado Carmen Simón (1998); y el interesantísimo "Para mi episodio", recuerdos de sus lejanas experiencias *carlistas*, cuyo estudio prepara Cristina Patiño.

Artículos de costumbres: De esta modalidad, todavía mal conocida e insuficientemente estudiada en la producción de su autora, se conservan los manuscritos, con significativas variantes respecto a los textos publicados, de los dos más importantes ("La gallega" y "La cigarrera")[29], así como otro cuya publicación no nos consta, "Lugares de hogaño"[30], que posiblemente corresponda también a los años (1877-1882).

Crítica literaria: Acaso sea esta la parcela mejor representada de su variadísima producción: por ello mencionaré sólo algunas muestras: su temprano artículo de 1880, "Estudios de literatura contemporánea: Pérez Galdós"[31], aparecido en los números 316-317-318 (mayo-junio de 1881) de la *Revista Europea*, y antes, incompleto, en el nº 20 (octubre de 1880) de la *Revista de Galicia*; unas pocas hojas pertenecientes a un capítulo de *La cuestión palpitante*; las "Cartas a un literato novel (I, II, III y IV)", que se publicaron en los números 14, 15, 17 y 18 de *Nuevo Teatro Crítico* (febrero, marzo, mayo y junio de 1892); la reseña "Don Francisco de Quevedo: Con ocasión de un libro reciente"[32], publicada también en el número 18 de *Nuevo Teatro Crítico*; el

[28] Lo transcribo y comento brevemente en mi artículo "Andanzas e visións" (2000). De la misma época parece ser otro breve texto titulado "Cahier de voyage", que el Catálogo describe como "Notas esquemáticas sobre un viaje a Portugal y París".

[29] Estudiados en sendos trabajos académicos por Lucas de las Heras y Santiago Díaz Lage, respectivamente.

[30] Estudiados en un trabajo académico por Margarita Vidal Maza.

[31] He comentado algunos aspectos de ese manuscrito en mi artículo "Benito Pérez Galdós" (2000).

[32] Estudiados por Rosario López Sutilo en un trabajo académico.

tan interesante como poco conocido "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", que se ocupa de la entonces *gente nueva*, aparecido en el número 12 (marzo de 1904) de la revista *Helios*; los artículos sobre Ferdinand de Brunetière[33] que publicó en *La Lectura* en 1907. También hay manuscritos acaso inéditos, como el titulado "Estudios de literatura extranjera: Shakspeare [*sic*] y sus héroes", que podría corresponder a una de sus primeras colaboraciones periodísticas, en 1876-1879.

Estudios históricos: Aparte de alguno cuya publicación no nos consta, como el titulado "Las mujeres del Mahabharata: consideración general de la mujer", muestra temprana (acaso contemporánea de sus "Estudios históricos. Las civilizaciones muertas" en el *Heraldo de Gallego*, 1877) de sus preocupaciones feministas, la mayoría de los manuscritos de carácter históricos corresponden a textos publicados, aunque en algún caso haya interesantes diferencias; así, de su libro *San Francisco de Asís* se conservan notas, borradores y fragmentos de varios capítulos, pero también un prólogo-dedicatoria a los frailes franciscanos del convento compostelano, que no llegó a publicarse como tal[34].

Ensayos y artículos de temas diversos: Del ensayo "La mujer española", escrito a petición de la *Fortnightly Review*, de Londres, donde se publicó en 1889 y al año siguiente en *La España Moderna*, se conservan algunas hojas; de "La nueva cuestión palpitante", serie de artículos en *El Imparcial* entre mayo y septiembre de 1894, hay varios fragmentos, correspondientes a diversas entregas de la serie completo está el manuscrito de la respuesta que doña Emilia escribió para la encuesta derivada de la memoria de Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo*[35]. De índole muy similar es el documento catalogado como "Entrevista a Emilia Pardo Bazán" y que recoge las respuestas escritas por doña Emilia para una entrevista (cuya publicación no nos consta) a propósito de sus ideas sobre el regionalismo político, en general, y sobre el gallego en particular[36]. Por último, cabe mencionar (aunque, por su cantidad y dispersión, renuncio a detallarlos), los manuscritos, copias mecanografiadas y recortes de prensa (a veces, con correcciones o anotaciones autógrafas) correspondientes a las crónicas de actualidad enviadas a *La Ilustración Artística*, de Barcelona, *La Nación*, de Buenos Aires, y *Diario de la Marina*, de La Habana.

Conferencias y lecciones académicas: Teniendo en cuenta que a lo largo de su carrera, pero especialmente en sus últimos años, nuestra autora pronunció muchos discursos, conferencias y lecciones académicas, de los cuales sólo una parte

[33] Estudiados por María Picallo Baña en un trabajo académico.

[34] Titulado "A los frailes menores, hijos de San Francisco de Compostela", lo comenta Cristina Patiño Eirín (2001).

[35] Según la descripción del catálogo, se titula "Oligarquía y caciquismo...: testimonio sobre la Memoria del Sr. D. Joaquín Costa" y se publicó, con el título "Informe sobre *Oligarquía y caciquismo* de Joaquín Costa, en las pp. 373-381 de la edición publicada por la Sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Madrid en 1903.

[36] Transcrito por Mª Dolores Méndez Pérez en un trabajo académico; se alude a este documento, transcribiendo y comentando algunas de sus respuestas, en Barreiro 2003: 33-34.

(posiblemente la menor) nos es conocida, por haberse publicado en forma de folletos, prólogos, capítulos de libros o artículos, resulta fácil deducir la importancia que tienen las abundantes muestras (en su mayor parte mecanografiadas) que se conservan de esta parcela de su obra. Me limito a enumerar algunos, correspondientes al periodo 1912-1918: además de las palabras de presentación de André Breton, cuando este intervino en el Instituto Francés de Madrid, en 1913; el ciclo de conferencias sobre la historia del abanico que dictó en el Ateneo de Madrid en 1913-1914[37]; "Galicia y sus problemas", conferencia en el Centro Gallego de Madrid (en 1916 o 1917)[38], de la que hay dos versiones parcialmente diferentes; "San Francisco y la guerra", leída en Santiago de Compostela en los años de la llamada Gran Guerra (1914-1918); las varias conferencias dictadas en 1905, 1945 y 1916 sobre el *Quijote*[39]. Y, sobre todo, los materiales (programas, guiones, borradores) utilizados para sus lecciones como "Catedrática Numeraria de Literatura Contemporánea de Literaturas Neolatinas" en la Universidad Central entre 1916-1918, y que sirvieron a Luis Araujo Costa para elaborar uno de los libros póstumos de la Condesa, el titulado *El lirismo en la literatura francesa*; y la también abundante colección de lecciones y conferencias en el Ateneo de Madrid, en su mayor parte sobre literatura francesa contemporánea.

Notas y apuntes para trabajos en proyecto: El carácter de archivo personal que tiene este fondo se revela en la gran cantidad de borradores, notas previas, guiones o apuntes para algunos de los varios proyectos que doña Emilia no logró culminar; sin duda, el más querido por ella (y del que se conserva mayor número de muestras) fue el de una *Historia de las letras castellanas*, obra de divulgación que pretendía desarrollar en varios volúmenes (no menos de siete, según se deduce de estas notas): hay abundantes noticias al respecto en los epistolarios (tanto en los suyos como en los de Menéndez Pelayo, su posible competidor en tal empresa), que nos permiten situar tal empeño entre 1883 y 1885[40]; lo conservado de tales preparativos es mucho (ochenta y un documentos constituyen este lote), aunque de difícil evaluación, dado su carácter embrionario. Otro proyecto que no llegó a culminar fue la elaboración de una obra titulada *El arte español en el siglo XIX*, encargo que recibió (y, al parecer, cobró) de una editorial francesa y del que se conservan guiones y borradores correspondientes a la introducción y a cuatro de sus capítulos. Poco o nada sabemos de otros papeles, borradores y fragmentos redactados de una *Teoría del sistema absoluto en el siglo XIX, filosófica y racionalmente desarrollada*, cuyo título parece el de un tratado en proyecto, pero que podría ser un ensayo (o un trabajo más o menos

[37] Estudiadas por Raquel Morrazo Vidal en un trabajo académico.

[38] Editada y comentada por Euloxio R. Ruibal en su trabajo académico, luego artículo (2003).

[39] Una de ellas estudiada por Lakmsy Irigoyen Regueiro en un trabajo académico.

[40] Me he ocupado de este proyecto de la autora, con referencia y noticia de estos manuscritos, en parte de mi conferencia de 2001, luego artículo (2003: 91-93).

escolar, acaso de los que preparó para ayudar a su marido, entonces estudiante de derecho[41]); de su laboriosa preparación se conservan fragmentos distintos, con títulos levemente diferentes o relacionados: "Teorías del absolutismo en el siglo XIX", "Apuntes para la 1ª parte de la teoría del absolutismo: El hombre en sí", "Apuntes para el absolutismo : teorías de gobierno: sistemas", "Absolutismo: materias que hay que tratar: sin orden alguna".

Galeradas y pruebas de imprenta corregidas: Como señalé en la primera parte de mi ponencia, además de manuscritos y copias mecanografiadas, este fondo documental guarda algunas pruebas de imprenta o *galeradas* de textos pardobazanianos, con correcciones manuscritas de la propia autora; lamentablemente, son pocas las conservadas, lo que hace más valiosas aún estas muestras, cuya importancia para el investigador no es necesario ponderar. Además de galeradas de algunos artículos y ensayos, se conservan las correspondientes a la publicación en libro de su conferencia *Porvenir de la literatura después de la guerra*, dictada en la madrileña Residencia de Estudiantes en diciembre de 1916, las de la novela corta *La muerte del poeta*[42], así como de los cuentos "Pilatos"[43], "La espada", "Cornada", "Clavo", "Comadre y compadre", "Ante el ara", "El enemigo". Y las más importantes, sin duda, las de su novela *Insolación*[44].

Importancia y relevancia de los documentos de esta colección para el estudio de la literatura de Emilia Pardo Bazán: algunas observaciones y conclusiones (provisionales)

Ante todo, me parece fuera de toda discusión el interés y utilidad que proporciona la consulta de los borradores, versiones previas, galeradas corregidas, etc., que hay en esta colección, cuando se trata de obras publicadas por la autora. Bastaría citar dos ejemplos, cuyo carácter probatorio acaso las dos investigadoras aludidas quieran confirmar: la notable rentabilidad que Ermitas Penas ha obtenido de las galeradas corregidas de *Insolación* para editar esta novela; o el cotejo de las dos versiones

[41] "En Santiago se instala el joven matrimonio para que el marido estudie el penúltimo curso de la Licenciatura de Derecho en la Universidad. Emilia repasa las lecciones con Pepe y le ayuda a preparar los temas (...) Mientras el esposo acude a las clases, Emilia pasa la mañana estudiando los libros de Derecho y redactando las composiciones" (Bravo-Villasante 1973: 28). "Al iniciarse el curso universitario 1868-1869 el nuevo matrimonio se traslada a Santiago para que José Quiroga concluya la carrera de leyes. Emilia le ayuda en sus estudios preparando los temas y mientras él acude a las clases ella redacta alguna de las composiciones" (Faus 2003: 115).

[42] Estudiadas en dos trabajos académicos por Javier López Quintáns.

[43] Estudiadas en un trabajo académico por Manuel Yáñez Vivero.

[44] Las de determinados capítulos, estudiadas en trabajos académicos por Nieves Doval Fernández, por Rosa García Otero y en la Memoria de licenciatura de Eva del Valle (2000); he citado y utilizado algunos ejemplos en mi artículo de 1999. En el aparato de notas de su edición (2001) Ermitas Penas incorpora y comenta minuciosamente las correcciones y variantes textuales derivadas de estas galeradas.

conocidas de los "Apuntes autobiográficos": la publicada en 1886 y la rescatada por Ana Freire en 2001. Pero también en los trabajos de investigación que he dirigido hay abundantes muestras. Pienso, por ejemplo, en las galeradas de "Pilatos": según Manuel Yáñez Vivero, ninguna de las correcciones autógrafas efectuadas por la autora se incorporaron al texto publicado en *Blanco y Negro* (tal vez porque la autora no llegó a enviarlas al periódico), de modo que cabría proponer una versión más fiel de ese cuento, según las correcciones aquí anotadas. En otros casos resulta muy sugestivo (y enseña mucho sobre el arte de la autora) el cotejo de los manuscritos autógrafos de ciertos textos –con sus vacilaciones y tachaduras- con sus versiones publicadas: ello resulta más fácil y rentable en obras breves (como han hecho Lucas de las Heras y Santiago Díaz Lage, comparando las versiones publicadas de "La gallega" y "La cigarrera" con sus respectivos manuscritos; o Patricia Carballal con algunos cuentos), pero también podría hacerse en determinadas novelas. A este respecto quiero llamar la atención sobre lo conservado de una parte de *Misterio*: ya aludí antes a lo trabajado que está ese manuscrito, que corresponde precisamente –y ello no es casual, como una cuidadosa indagación podría demostrar- a la parte de la novela más deudora de ciertas fuentes consultadas por doña Emilia.

Pero si indiscutible resulta la conveniencia y el provecho de trabajar sobre manuscritos de textos publicados, no lo parece tanto cuando nos referimos a textos inéditos. Dejando aparte (pues lo mencionaré al final) el enojoso dilema de si tenemos derecho o no a hacer públicos unos textos que su autora voluntariamente escondió, me parece indiscutible que nuestro conocimiento de Emilia Pardo Bazán (de su pensamiento, su formación, sus lecturas, sus aspiraciones, sus proyectos, sus vacilaciones, sus logros, sus fracasos...) se enriquece sustancialmente gracias a la lectura y estudio de muchos de estos textos: renuncio a mencionar ejemplos, aunque sobrarían. Y no creo que la consideración merecida por su obra sufra lo más mínimo porque leamos escritos tan deficientes como lo son muchos de los aquí guardados: el lugar que doña Emilia ocupa en el canon literario español, europeo y universal está lo suficientemente asentado como para resistir el efecto de estos papeles secretos.

Por otra parte, algunos de esos inéditos merecían dejar de serlo, especialmente si nos consta o suponemos que la autora quiso publicarlos: así lo hizo, tras el fallecimiento de la Condesa, su secretario Luis Araujo Costa, convirtiendo en el libro *El lirismo en la literatura francesa* las notas y apuntes para las lecciones en la Universidad Central; otro tanto podría hacerse con las varias conferencias y discursos que no llegó a imprimir; y, acaso más justificadamente, con los ya comentados *Apuntes de un viaje* o *Himnos y sueños*. La labor ya ha comenzado –y me atrevo a afirmar que acertadamente- con un puñado de textos: varias piezas teatrales, más o menos extensas (*El Mariscal Pedro Pardo*, *Angela*, *Tempestad de invierno*, *Adriana Lecouvreur*, *Plan de un drama*) y algunos textos breves: la conferencia "Galicia y sus problemas", el cuento "Cómo empieza y cómo acaba... todo, en España", los fragmentos de "Diario de mi vida", los poemas del periplo europeo en 1873. Más difícil –si no imposible-

parece la recuperación de proyectos tan tentadores como *Selva*, *El arte español en el siglo XIX* o la *Historia de las letras castellanas*.

Pero hay un aspecto en este rescate que, cuanto más me ocupo de él, más sugestivo me parece: la convicción de que algunos de estos escritos fallidos arrojan nueva luz, o permiten un acercamiento diferente a ciertas obras de la autora. Con la provisionalidad que permite un encuentro como este, entre colegas y amigos, quiero apuntar algunas hipótesis a propósito de dos novelas tan valiosas como *La Tribuna* y *El Cisne de Vilamorta*.

Como es sabido, la primera está ambientada cronológicamente en los años que van entre la revolución del 68 y la república de 1873; pues bien, resulta curioso constatar que acontecimientos como la caída de Amadeo y la llegada de la ansiada república, tan cruciales –y tan certeramente evocados- en la novela, la joven Emilia no los vivió de cerca, como Amparo, en su "Marineda" natal, sino, según demuestran los *Apuntes de un viaje*, desde muy lejos, en París, a través de las informaciones de la prensa o las impresiones de los exiliados: algo que sería interesante tener en cuenta cuando leamos (y expliquemos) esas páginas de la novela. En cuanto a *El Cisne de Vilamorta*, la enojosa discusión acerca de si el vate protagonista es caricatura de Curros Enríquez (o de Eduardo Pondal[45]), adquiere un nuevo sentido si consideramos los poemas tardorománticos que la propia autora había escrito entre 1866 y 1875; los esfuerzos de Segundo, *el Cisne*, para publicar su libro *Cantos nostálgicos*, con el consiguiente y esperable fracaso, podría interpretarse como una irónica autocrítica, referida a *Himnos y sueños*, aquel libro de versos que por suerte (como ella misma reconoce) no llego a ver impreso.

Termino: En el pasado abril [2004], para cerrar una conferencia que dicté en la Universidad de Valladolid sobre "la joven Emilia Pardo Bazán", dedicada a lo que nuestra autora escribió entre sus catorce y sus veinticuatro años -textos procedentes en su mayoría de esta colección-, me planteaba el dilema (también pertinente aquí) relativo al sentido que tiene rescatar del olvido y exponer a la pública curiosidad unos escritos que llevan más de un siglo durmiendo en el secreto de los archivos. Creo que puedo repetir aquí los párrafos finales de esa conferencia; entre otras razones, porque también entonces repetía ideas y palabras dichas en ocasiones anteriores y con el mismo propósito. Y es que mis opiniones –o convicciones- a este respecto no se han modificado sustancialmente desde que, hace ahora casi diez años, accedí por primera vez a estos inéditos.

> No pretendo convencer a nadie de la notable valía de los escritos aquí rescatados. Que acaso fuera más piadoso haber mantenido en un discreto silencio. No sería la primera vez que he de responder a tal reproche, a propósito de manuscritos y borradores; dejando la detallada argumentación de mi defensa para el posterior debate,

[45] Asunto del que me he ocupado en "Presencia de Curros y Doña Emilia" (2004: 121-123).

repetiré aquí las razones que expuse en otra ocasión: "Si hoy tenemos ocasión de conocer y consultar esos textos (...) es porque su autora los guardó: no llegó a publicarlos en el tiempo de su redacción, ni los rescató en recopilaciones posteriores, pero tampoco los destruyó, sino que los conservó cuidadosamente a través de los años (cincuenta y cinco, en los más antiguos). Sospecho que, aparte de causas meramente sentimentales, quiso preservar estos escritos de su lejana adolescencia y juventud por motivos estéticos y aún histórico-literarios: en ellos están no sólo algunas de las caras de su compleja personalidad, sino también las huellas del proceso de su formación"[46].

Santiago, mayo-octubre de 2004[47]

[46] El fragmento entrecomillado pertenece a mi artículo "Una romántica rezagada" (2000: 109-110).

[47] Cuando corrijo las pruebas de este artículo (julio 2005), se ha publicado ya el catálogo varias veces mencionado aquí: R. Axeitos Valiño y N. Cosme Abollo, *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega, 2004.

ANEXO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO

ANEXO I.

Manuscritos (inéditos o publicados) de Emilia Pardo Bazán en otros fondos y archivos.

Álbum de poesías [un tomo encuadernado en cuero que contiene poemas manuscritos: 41 de E.P.B. y algunos de otros autores; en el Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid]; transcrito por M. Hemingway (ed.): Emilia Pardo Bazán, *Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter: University of Exeter Press, 1996.

Libro de apuntes [cuaderno que contiene borradores manuscritos de varios poemas de E.P.B.: algunos completos y fechados; el resto, en fragmentos, con múltiples correcciones y tachaduras, dibujos, etc.; en el Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid]; inédito.

La Esfinge [26 cuartillas en papel rayado, con los capítulos iniciales de una novela inconclusa; en el Archivo Histórico Municipal, de A Coruña]; transcrito por N. Clémessy: "En torno a unas cuartillas de doña Emilia", *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, 7 (1971), pp. 7-29.

"Desheredado" [cuento completo, en 6 cuartillas de papel rayado; procedentes de la Biblioteca de don Antonio Rodríguez Moñino, actualmente en la Real Academia Española; información que agradezco al Dr. Rojo Sánchez, Secretario de la R.A.E.]; transcrito por V. Infantes: "'Desheredado', un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán", *Lucanor*, 2 (1988), pp. 111-121.

La sirena negra [226 cuartillas, escritas por una sola cara, con abundantes correcciones autógrafas, firmado por la autora al final; en el archivo de la Hispanic Society de New York; Alejandro Alonso y Susana Bardavío están preparando su edición; información que agradezco al Dr. John O'Neill, de la H. S. de N. Y.]; inédito.

**El sacrificio*, drama [manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid]; transcrito y atribuido a B. Pérez Galdós por M. Bieder: "*El sacrificio*, un texto inédito de B. Pérez Galdós", en *Los domingos de ABC*, 27-11-1985, pp. 7, 10-19; atribuido a E.P.B. por J. Ávila Arellano: "Sobre la errónea atribución a Galdós de *El sacrificio*", *Segismundo*, 43-44 (1986), pp. 209-221.

ANEXO 2.

Relación (provisional) de manuscritos autógrafos o copias mecanografiadas de escritos de Emilia Pardo Bazán que se conservan en el archivo de la Real Academia Galega [1995].

DE TEXTOS INÉDITOS

[los títulos y fechas son los que figuran en el propio texto; si no constan, indicamos entre corchetes los que proponemos]

["Apuntes de Historia Universal y de España"]. Notas y apuntes de lectura o estudios, acaso de su época escolar.

Apuntes de un viaje. De España a Ginebra. Enero de 1873; inconcluso.

Teoría del sistema absoluto en el siglo XIX, filosófica y racionalmente considerado. Borrador y capítulos redactados de los que parece un ensayo (o trabajo escolar) sobre teoría política.

"Cómo empieza y cómo acaba... todo, en España. Cuento [¿1878?].

"Diario de mi vida". Páginas de un diario personal. Abril 1879.

"Las mujeres del Maha-Bharata". Artículo.

"San Francisco y la guerra", Conferencia en Santiago de Compostela [hacia 1914-1918].

Historia de las letras castellanas. Tomo V. Elementos épicos. Cronistas e Historiadores. Notas, borradores y algunos capítulos completos.

Historia de las letras castellanas. Tomo VI. Teatro. Notas, borradores y algunos capítulos completos.

Historia de las letras castellanas. Notas, borradores y capítulos correspondientes a otros tomos.

"La novela española contemporánea". Fragmentos de un ensayo, capítulo de libro o conferencia.

["Sobre el *Quijote*"]. Conferencia en Albacete; tres copias en versiones levemente distintas.

["Galicia y sus problemas"]. Conferencia en el Centro Gallego de Madrid.

["Galicia"]. Ensayo; incompleto.

El Arte español en el siglo XIX. Borradores y algunos capítulos redactados, de un libro que comenzó a escribir por encargo de la una editorial francesa y que no llegó a publicar.

Un drama. Versión teatral de su novela homónima; actos II y IV.

"Plan de un drama". Resumen argumental de un proyecto teatral.

"Estudios de literatura extranjera. Shakespeare y sus héroes".

"A los frailes menores, hijos de San Francisco de Compostela". Octubre de 1878. Borrador de prólogo para *San Francisco de Asís.*

"Lugares de hogaño". Artículo de costumbres [1876-1877].

["Sobre mi teatro"]. Borrador de ensayo, artículo o conferencia sobre su propio teatro: concepto del género y autocrítica de sus obras; incompleto [hacia 1910].

[*Pardo de Cela*]. Drama en verso. Incompleto.

Ángela. Problema dramático en un acto y en verso. Drama en verso. Incompleto.

Tempestad de invierno. Drama en verso. Incompleto.

[*Adriana Lecouvreur*]. Drama en verso. Incompleto.

[Poesías varias]. Numerosos borradores y copias en limpio de poemas originales y traducidos.

DE OBRAS PUBLICADAS

Las raíces / El desertor. Teatro.

El becerro de metal. Teatro.

Verdad. Teatro.

Cuesta abajo. Teatro.

"Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós".

"Las epopeyas cristianas. Dante y Milton."

"La nueva cuestión palpitante". Incompleto.

Al pie de la torre Eiffel. Incompleto.

"Desde la Montaña", de *Por la España pintoresca.* Incompleto.

"Apuntes autobiográficos". Incompleto.

"Cartas a un literato novel".

Una cristiana – La prueba. Incompleto.

"La nueva generación de novelistas". Borrador: algunas páginas, en dos copias con variantes.

"Goya y la espontaneidad española".

"Juan Valera". Texto del discurso pronunciado en la sesión necrológica del Ateneo de Madrid; publicado luego, en versión ampliada, como artículo.

La literatura francesa moderna. Apuntes y borradores de algunos de los capítulos de esa obra, publicada en tres volúmenes.

[*La literatura francesa moderna. La decadencia*]: Notas, apuntes, recortes de prensa anotados y borradores para un libro que acaso proyectaba; utilizados en la preparación del que se publicó póstumo con el título *El lirismo en la poesía francesa.*

OTROS MATERIALES

Recortes de prensa, correspondientes a artículos propios y ajenos.

Colección de recetas de cocina: en recortes de prensa, notas manuscritas (algunas autógrafas y otras de diferentes caligrafías) y mecanografiadas.

Galeradas de algunas páginas de la versión en libro de su conferencia *Porvenir de la literatura después de la guerra*.

Galeradas corregidas de varios capítulos de su novela *Insolación*.

ANEXO 3.

Archivo de la escritora Dñ. Emilia Pardo Bazán

Es necesario señalar, en primer lugar, que los papeles de la escritora coruñesa, recogidos en dos maletas, estaba revueltos, traspapelados, en una desordenada mezcla [de] páginas novelísticas, cuartillas de los artículos periodísticos, poesías, hojas de ensayos y recetas de cocina. Por eso, a pesar de las muchas mañanas de labor, durante las vacaciones de verano, sólo he podio lograr una ordenación provisional, en 16 carpetas y mazos:

I.- Originales novelescos:
- páginas de La Tribuna, La Quimera, Misterio, Selva y autocríticas.

II.- Originales novelescos:
- páginas de La piedra angular, Memorias de un solterón, El tesoro de Gastón y varios cuentos.

III.- Poesía y teatro:
- numerosas composiciones poéticas, de muy distintas épocas, que habrá que estudiar.

IV.- Conferencias.- Lecciones de Cátedra de sus últimos años (algunas inéditas).

V.- Labor periodística:
a) "La vida contemporánea": sección fija de "La Ilustración Artística".
b) Cartas de la Condesa, Publicadas en "El Diario de la Marina", de La Habana.
c) Crónicas de España, aparecidas en "La Nación", de Buenos Aires.

VI.- Crónicas literarias:
- Críticas, ensayos, instantáneas, etc...

VII.- Críticas sobre literatura española.

VIII.- Literatura francesa.

IX.- Literatura francesa.- Literatura rusa, inglesa, italiana...

X.- Feminismo. Arte. Isabel II.- Colón y los franciscanos.

XI.- Originales de distintos trabajos, aún sin intercalar.

XII.- Mazo de Recetas de cocina.

XIII.- Mazo sobre Recetas de cocina.

XIV.- Papeles del General Cavalcanti.

XV.- Papeles de familia. Algunas cartas.

XVI.- Album con recortes de prensa y saludas...

Se trata de un material interesante pero incompleto. Ya ordenado, aunque sea provisionalmente, pueden separarse con cierta facilidad los textos inéditos.

En cuanto a la novela Selva, es sin duda inédita. De sus 170 cuartillas mecanografiadas, sólo están corregidas por la propia autora las primeras. Además algunos capítulos están rehechos.

Se trata de una novela significativa por su lenguaje, su estructura narrativa y su contenido. Creo tener las claves para su fecha y su interpretación estilística.

Santiago, diciembre de 1972
[firmado manuscrito: Benito Varela Jácome]

ANEXO 4.

Real Academia Galega.- Fondos Documentais

Breve guía da documentación literaria de dona Emilia Pardo Bazán, Condesa de Pardo Pazán

I.-	Originales de	LA TRIBUNA
		LA QUIMERA
		MISTERIO
II.-	id.	SELVA
		NOVELAS
		CUENTOS
III.-	id.	POESÍA Y TEATRO
IV.-	id.	CONFERENCIAS Y LECCIONES DE CÁTEDRA
V.-	id.	LA VIDA CONTEMPORÁNEA. CRÓNICAS DE ESPAÑA. CARTAS
VI.-	id.	CRÓNICAS LITERARIAS Y OTROS MANUSCRITOS
VII.-	id.	ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA
VIII.-	id.	ESTUDIOS SOBRE LITERATOS FRANCESES
IX.-	id.	LITERATURAS EXTRANJERAS, FRANCESA, RUSA E ITALIANA
X.-	id.	FEMINISMO. Estudios de ARTE
XI.-	id.	ORIGINALES SIN INTERCALAR DE LITERATURA ESPAÑOLA
XII.-	id.	de la novela SELVA, CUENTOS, COCINA, etc.
XIII.-	id.	DOCUMENTOS EN PERGAMINO, PAPELES DIVERSOS
XIV.-	id.	TEXTOS AUTÓGRAFOS, ESCRITOS ORIGINALES Y CORRECCIONES DE IMPRENTA DE VARIAS OBRAS
XV.-	id.	RECETAS DE COCINA

ANEXO 5.

Investigaciones (artículos, ediciones, comunicaciones, ponencias, conferencias, cursos) realizadas sobre materiales procedentes del Fondo Documental de Emilia Pardo Bazán por miembros del Grupo de Investigación "Emilia Pardo Bazán" de la Universidad de Santiago de Compostela [por orden cronológico de presentación]:

C. Patiño Eirín: "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán (Nota y Edición)", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, Año I, núm. 3 (otoño de 1995), pp. 71-92.

C. Patiño Eirín: "La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 5 (1999), pp. 93-116 [Comunicación presentada en un Congreso Internacional sobre Teatro español del siglo XIX, en Medina de Campo, abril de 1996].

J. M. González Herrán: "Un inédito de E. Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)" en: S. García Castañeda (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid: Castalia, 1999, pp. 177-187. [Comunicación presentada en un Congreso Internacional sobre Literatura de Viajes, en Toledo, septiembre de 1996].

J. M. González Herrán: "Emilia Pardo Bazán: noticia de algunos textos inéditos". Comunicación en el Primer Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: *Del Romanticismo al Realismo*. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, octubre de 1996 [inédita].

J. M. González Herrán: "Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina*?", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, pp. 171-180.

J. M. González Herrán: "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", en Y. Arencibia, Mª del P. Escobar, R. Mª Quintana (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano. 1997*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 85-99 [ponencia presentada en dicho Congreso, en Las Palmas de Gran Canaria, junio de 1997].

M. Ribao Pereira: "Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, de E. Pardo Bazán", *Boletín Galego de Literatura*, 20 (1998), pp. 23-37.

M. Ribao Pereira: "Tres textos dramáticos inéditos de E. Pardo Bazán: *Plan de un*

drama. Angela. Tempestad de invierno", *Moenia, Revista Lucense de Lingüística &Literatura*, 4 (1998), pp. 121-152.

J. M. González Herrán: "Inéditos de Emilia Pardo Bazán", Seminario dictado en el Curso "Caminos para la investigación sobre la novela realista y metodología para la utilización de fuentes documentales de diversa naturaleza", Cátedra Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, abril de 1998.

J. M. González Herrán: "Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)", en: *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*. In Memoriam *Maurice Hemingway*, edited by Anthony H. Clarke, Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 75-86 y 264-268.

J. M. González Herrán: "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en *Romanticismo 7. La poesía romántica*. Actas del VII Congreso. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Bologna: Il Capitello del Sole, 2000, pp. 107-124. [Comunicación presentada en dicho Congreso, en Nápoles, marzo de 1999].

J. M. González Herrán: "Editar inéditos de Emilia Pardo Bazán". Seminario en el Curso "Saber leer; saber editar". Cursos de Verano de la U.N.E.D., en su sede de Pontevedra, julio de 1999.

J. M. González Herrán: "Andanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)", *Revista Galega do Ensino*, nº 27 (maio 2000), 37-62.

M. Ribao Pereira: "*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán" (I), *Madrygal*, nº 3 (2000), pp. 75-92; nº 4 (2001), pp. 111-126.

F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís (eds.): *El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán*, Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2001.

E. Penas Varela (ed.): E. Pardo Bazán: *Insolación*, Madrid: Cátedra, 2001.

J. M. González Herrán y Mª Sandra Rosendo Fernández: "Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873", en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001, pp. 235-253.

C. Patiño Eirín: "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán", en A. Abuín González,

J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidade, 2001, pp. 455-471.

J. M. González Herrán: "Inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la Real Academia Galega)". Comunicación presentada en el Seminario 'Proyectos de investigación', del 7 Congreso Internacional Galdosiano: "Galdós y la escritura de la modernidad". Las Palmas de Gran Canaria, marzo de 2001 [inédita].

J. M. González Herrán: "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura", en A. Mª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 81-100 [conferencia dictada en dichas Jornadas, en A Coruña, octubre de 2001].

J. M. González Herrán: "Inéditos de Emilia Pardo Bazán". Conferencia-Seminario en el Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, noviembre de 2001.

M. Ribao Pereira: "Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*", en J. G. Maestro (ed.), *Theatralia 4, IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea*, Vigo: Universidade de Vigo, 2002, pp. 81-118.

E. R. Ruibal: "Unha conferencia inédita de Emilia Pardo Bazán sobre os problemas de Galicia", *Boletín Galego de Literatura*, 29 (2003), pp. 147-166.

J. M. González Herrán: "Inéditos de Emilia Pardo Bazán". Conferencia-Seminario en los cursos de Tercer Ciclo del Departamento de Literaturas española e hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, marzo de 2003.

J. M. González Herrán: "Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)". Ponencia plenaria en la Sección "Siglo XIX", en el I Congreso "Imagen y palabra de mujer. (La mujer en la literatura española)". Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, abril de 2004 [en prensa, en las Actas de dicho Congreso].

ANEXO 6.

Otros trabajos realizados sobre materiales del Archivo Documental de Emilia Pardo Bazán (publicados por investigadores ajenos al Grupo de Investigación "Emilia Pardo Bazán" de la Universidad de Santiago de Compostela):

B. Varela Jácome: "La novela inédita, *Selva*", en *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: C.S.I.C., 1973, pp. 121-123.

N. Clémessy: "*Selva*, un inédit de doña Emilia Pardo Bazán", *Homenagem a Eduardo Lourenço: colectânea de estudos. Organizaçao das Secçoes de Português e Espanhol da Universidade de Nice*, Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Ministerio de Educaçao, 1992, pp. 145-158.

N. Clémessy: "*Selva*, de Emilia Pardo Bazán. Una tentativa frustrada de novela policiaca" en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade-Consorcio de Santiago, 1997, pp. 85-97.

Mª C. Simón Palmer: "Trece días en la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito", en *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid: C.S.I.C., 1998, pp. 399-404.

A. Mª Freire López: "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), pp. 305-336.

Y. Latorre: "Una novela inédita: *Selva*", en *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida: Universitat de Lleida-Pagés Editores, 2002, pp. 237-245.

X. R. Barreiro Fernández: "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico", en A. Mª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 15-38 [conferencia dictada en dichas Jornadas, en A Coruña, octubre de 2001].

A. Mª Freire López: "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán. (Un desconocido proyecto de juventud)", en I. Lerner, R. Nival, A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001), III, Literatura Española Siglos XVIII-XX, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 209-219.

ANEXO 7.

Trabajos Académicos realizados en la Universidad de Santiago de Compostela (1996-2004) (selección)

Memorias de Licenciatura (tesinas) (dirigidas por el Dr. González Herán):

Mª Sandra Rosendo Fernández: "*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de E. Pardo Bazán: edición, estudio y notas". Presentada en noviembre de 1997.

Eva del Valle González: "Las pruebas de imprenta de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: edición, estudio y notas". Presentada en junio de 2000.

Francisco Blanco Sanmartín: "*El Mariscal Pedro Pardo*, de Emilia Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito". Presentada en enero de 2001.

Trabajos de Investigación Tutelados [T.I.T.] de Tercer Ciclo:

Raquel Morrazo Vidal: "Transcripción de las conferencias inéditas de Emilia Pardo Bazán 'El abanico como objeto de arte'. 'La decadencia del abanico'"; dirigido por el Dr. González Herrán; presentado en julio de 2000.

Patricia Carballal Miñán: "Estudio genético de seis cuentos de Emilia Pardo Bazán"; dirigido por el Dr. González Herrán; presentado en junio de 2002.

Javier López Quintáns: "La gestación textual de *La muerte del poeta*, de Emilia Pardo Bazán: de las galeradas a la *editio princeps*"; dirigido por el Dr. González Herrán; presentado en junio de 2003.

Yago Rodríguez Yáñez: "Edición crítica de la poesía romántica de Emilia Pardo Bazán"; dirigido por la Dra. Patiño Eirín; presentado en junio de 2004.

Trabajos de investigación realizados en los cursos de tercer ciclo "Inéditos de Emilia Pardo Bazán", impartidos por el Prof. González Herrán:

Curso 1996-1997:

Mª Ángeles Gómez Abalo: "Breve análisis genético de *Verdad*, de Emilia. Pardo Bazán".

Margarita Vidal Maza: "*Lugares de hogaño*, manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán".

Curso 1997-1998:

Mª Dolores Méndez Pérez: "Una entrevista inédita con Emilia Pardo Bazán sobre el regionalismo y Galicia".

Pilar Freire Novo: "*Juan Español*: un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán".

Curso 1999-2000:

Manuel Yáñez Vivero: "Acerca de las galeradas del cuento 'Pilatos' [de Emilia Pardo Bazán].- Cotejo de las dos versiones del cuento 'Anochecer' [de Emilia Pardo Bazán] y análisis de variantes".

Euloxio R. Ruibal: "Unha conferencia inédita de Emilia Pardo Bazán sobre a problemática de Galicia".

Nieves Doval Fernández: "Un ejercicio de *crítica genética*: Capítulo XX de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán".

Rosa García Otero: "Evolución genética del capítulo catorce de *Insolación* de Emilia Pardo Bazán".

Curso 2000-2001:

Lucía Vieitez Touriño: "Análisis genético de la obra dramática *El Aguila [Juventud]*, de Emilia Pardo Bazán".

Dolores Fernández López: "Emilia Pardo Bazán crea un cuento: 'La causa', primeras versiones de 'Sin respuesta'".

Curso 2001-02:

Javier López Quintáns: "La transmisión textual de *La muerte del poeta*, de Emilia Pardo Bazán: de las galeradas corregidas a la *editio princeps*".

Santiago Díaz Lage: "*La cigarrera*, de Emilia Pardo Bazán: estudio textual y edición".

Lucas de las Heras: "Análisis genético de *La gallega*, artículo / cuento de Emilia Pardo Bazán".

Rosario López Sutilo: "Un manuscrito de Emilia Pardo Bazán: 'Don Francisco de Quevedo, con ocasión de un libro reciente'".

Curso 2002-2003:

Lakmsy Irigoyen Regueiro: "Edición de la 'Conferencia de Albacete' [sobre *El Quijote*] de Pardo Bazán".

María del Mar Novo Díaz: "Transcripción del drama [inédito] *La Canonesa*, de Emilia Pardo Bazán".

Yago Rodríguez Yáñez: "Remansos y caricias del alma: Cinco poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán: edición y estudio de los temas del deseo y de la juventud".

Marta María Picallo Baña: "Estudio genético del artículo 'La conversión de Fernando Brunetière'".

Curso 2003-2004:

Andrea Bernardi: "El periplo italiano en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873): edición, estudio y notas".

[Además de los trabajos indicados, otros alumnos de tercer ciclo (Nuria Fernández Vidal, Patricia Carballal Miñán, Lys Severtson, Juddy García Escolástico) han dedicado los suyos a la revisión, identificación, ordenación e inventario de los documentos

depositados en alguna de las cajas y archivadores que entonces guardaban esta colección; aunque los datos de tales trabajos hayan perdido su vigencia, por haberse modificado la organización de este fondo documental, nos consta que han sido útiles para su catalogación]

ANEXO 8

[Texto de José Quiroga Pardo-Bazán, 1925]

No existe ningún manuscrito completo de la Condesa de Pardo Bazán, por cuanto la autora los destruía al recibirlos de la imprenta acompañados de las primeras galeradas. Además, en sus últimos años empleaban únicamente la máquina de escribir porque, a causa de su extremada miopía, la pluma la obligaba a una posición violenta, muy inclinado el busto hace adelante, de lo cual, al poco tiempo, resultaba gran fatiga. Dactilografiaba sin mirar al teclado, muy de prisa e incorrectamente y, después, corregía a mano las faltas de las cuartillas.

Lo único que el Conde de la Torre de Cela encontró en las Torres de Meirás cuando, al heredarlas, examinó los papeles de su insigne madre, ha sido el principio de una novela, que va adjunta. "La Esfinge" debía ser algo así como la continuación de "La Sirena Negra" y, quizás, cerrase el ciclo de las novelas místicas. La autora no llegó a escribir más que dos capítulos y a comenzar el 3º. Obsérvese que la cuartilla 25, última de todas, sólo contiene dos líneas y que estas son únicamente una indicación de cómo debiera continuar la labor, allí interrumpida y nunca reanudada.

El hijo de la autora, al tener el gusto de regalar este autógrafo al Excmo. Ayuntamiento de la Coruña, se cree obligado a añadir estas someras indicaciones bibliográficas.

Torres de Meirás 27 de Julio de 1925
El Conde de la Torre de Cela

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[además de las recogidas en los **Anexos 1, 5 y 6**]

Axeitos, R., "O arquivo literario de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 1, 2003, pp. 245-247.

Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Magisterio Español, 1973.

Faus, P., *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

González Herrán, J. M., "Presencia de Curros y Doña Emilia (cincuenta años después)", en: X. Alonso Montero, H. Monteagudo, B. Tajes Marcote (eds.), *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004, tomo II, pp. 123-153.

Pardo Bazán, E., "Apuntes autobiográficos" [1886], recogidos en *Obras Completas, II (Novelas)*, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid: Biblioteca Castro - Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. 5-59.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

"Génesis, historia y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán"

"El concepto de texto expresa ya el objeto *textual* –la materialidad de los significados y sentidos que lo constituyen- como una analogía a esa labor del copista, del enmendador, del lector, que iba proponiendo sus variantes, su propia letra, en la escritura que tejía el sentido buscado. El texto se transforma así en una especie de organismo, en un conjunto de propuestas que van enriqueciendo y afinando su oculto sentido" (Lledó 1988: 49).

I.- La génesis de los textos de Emilia Pardo Bazán

¿Cuál es el origen y la historia de los textos de Emilia Pardo Bazán? ¿Cuál la de su transmisión en el transcurso del tiempo? ¿Se han producido disquisiciones al respecto? ¿Hay referencias valiosas para leerlos? ¿Existen ediciones críticas y canónicas? ¿Están los apuntes y esbozos inéditos ordenados y fijados en un corpus? ¿Se produjeron testimonios acerca de lo concluido y lo que estaba en vías de conclusión? ¿Disponen los textos de Pardo Bazán de tablas periódicas e índices de utilidad, de concordancias, de criterios editoriales y ecdóticos recabados y contrastados? Son preguntas sin respuesta del todo satisfactoria aún hoy. Es preciso reevaluar lo que ya se conoce desde un ángulo diferente, proyectar una nueva mirada sobre la literatura de Emilia Pardo Bazán: rastrear la huella de una dinámica del texto haciéndose, formular hipótesis sobre las operaciones de escritura, conjugar la dicotomía virtualidad y *ne varietur*, preguntarse acerca de cómo interpretar los documentos privados y los escritos íntimos, destinados a ningún lector, desacralizar o desmitificar en fin el texto llamado "definitivo" y articular su arte combinatoria. No hay duda de que el acceso resulta difícil, dado el incierto estatuto teórico de todo valor simbólico y patrimonial.

Conocemos los intensos procesos de reescritura a que sometió sus obras Pérez Galdós[1], pero aún no conocemos los de doña Emilia. Tampoco sus estrategias y tácticas de composición, otras tantas mediaciones, a las que hay que añadir las que se derivan de las diferentes instancias receptoras, en un primer momento, de su obra (tertulia, correspondencia, prensa –dada su condición de literato periodista-, foros diversos, libro).

¿Cómo concentrar en un haz los procedimientos genéticos de que son deudores los textos de Pardo Bazán? En sus *conferencias novelesco-biográficas* –como denomina

[1] *Vid.*, entre otros, Pilar Esterán Abad 1999, 2001 y 2003.

los "Apuntes autobiográficos" (1886: 78)- se autorretrató en el paso de las horas "pluma en ristre, y cuartilla enfrente, en este rincón de las Mariñas, en esta celda de la vieja Granja de Meirás –el lugar donde siento de continuo la ligera fiebre que acompaña á la creación artística" (1886: 88). Años más tarde, un entrevistador pintó esta escena, mostrando en detalle el lugar de trabajo, la atmósfera de que se rodeaba:

> Está[ba]mos en la habitación donde escribe la condesa. Es un gran salón largo: Doña Emilia no puede laborar en habitaciones pequeñas, porque dice que le falta la respiración, que se ahoga. En el centro de este salón hay una enorme mesa salomónica y, sobre ella, en el centro, una carpeta, un tintero, una papelera y un secatintas de plata. Los demás muebles y vitrinas de la habitación son severos y antiguos. La luz de la calle entra medrosa, tamizada por los cristales de colores de los balcones. En un ángulo, junto a la chimenea, arde una estufa de gas y su claror rosáceo y fantástico se va apoderando de la habitación poco a poco, a medida que huye la tarde (El Caballero Audaz 1914)[2].

Otros parámetros materiales no son tampoco suficientemente conocidos: el estudio de la caligrafía (tamaño de la letra, vectores del trazo o *ductus*, interlineados), instrumentos y útiles de escritura, soportes utilizados, etc. Tampoco se ha estudiado el papel, fabricado industrialmente desde mediados del siglo XIX, su formato, espesor, color. Ni el uso preferente de las *feuilles volantes*, a veces cosidas en rimeros, o la presencia de dibujos o de manuscritos tabulares. El manejo precoz de la máquina de escribir, ya habitual en la década de 1880 en Francia, que da paso a la alternancia entre texto base dactilografiado y correcciones quirográficas, es otro fenómeno específico de su escritura, en este caso enérgica y rápida, corregida de inmediato. El trazo esencial es, sin embargo, el manuscrito, aunque el otro también lo sea de mano de la autora, porque lo vemos deslizarse y correr sobre la hoja, detenerse, volver atrás, esbozar rasgaduras, apretarse y esponjarse, aplicarse y crisparse, apresurarse o bloquearse; [en] signos íntimos de la mano, respiraciones cambiantes de un cuerpo (Grésillon 1994: 43). El aura del temblor de la mano[3], una línea directa con el pensamiento, con la escalofriante invención de que da cuenta en los "Apuntes", el temblor del pulso, la ansiedad del asombro quedan grabados en el manuscrito. Pardo Bazán asentiría a un Caballero Bonald que alguna vez recuerda a Juan de Mairena, amigo como él –y como ella- de revisar, corregir y reordenar, y que confiesa tener también un alma siempre en borrador y llena de tachones. El manuscrito atrapa el silencio inaprehensible de la creación y a él hay que remitirse si queremos ahondar en ella.

[2] De idéntica manera describe Estévez Ortega (1921) su ambiente de estudio y su gran mesa de trabajo.

[3] Una mano cuya forma en el acto de escribir hizo esculpir José Lázaro Galdiano para obsequiarla (Faus 2003: I, 439).

I.1.- Procesos de constitución de los textos pardobazanianos. Escritura y reescritura

Negrear, borronear páginas, papelear, eso hace una "aureolada de tinta" (Bravo-Villasante 1973: 298) Pardo Bazán a lo largo de su vida creando así su *taller* u obrador (Villanueva 2003). Como apunta Peter Bly, en relación con Galdós, cuya sala de trabajo conocía tan bien Pardo Bazán[4]:

> Todo libro impreso se confecciona a partir de un manuscrito sometido a la imprenta por su autor. Como tal, dicho manuscrito representa la versión perfecta, a juicio del escritor, que debería llegar a los lectores. Sin embargo, tal explicación del proceso literario resulta sobradamente simplista. El manuscrito sometido no es una versión única, sino, en muchos casos, la versión final resultante de otros borradores anteriores. Tampoco es, necesariamente, la versión que por último saldrá al público, pues el autor, además de asumir la tarea de corregir en las pruebas de imprenta errores evidentísimos de estilo o de ortografía, no desaprovecha esa oportunidad de añadir o cambiar frases.
>
> Por supuesto que siempre se experimenta cierta sensación voyeurista a la hora de comprobar las diferentes "versiones" que preceden al texto definitivo: borradores, manuscrito sometido, pruebas de imprenta, *princeps*, ediciones posteriores esmeradamente corregidas del autor, etc., y luego, ordenar los diferentes cambios que se le ocurrieron en las diferentes etapas de la producción. Mas tal trabajo detectivesco también tiene una justificación aun más primordial: el cotejo de los cambios, adiciones y supresiones, siempre nos orienta a los lectores del texto publicado hacia una mayor comprensión de éste en cuanto a su significación sucesivamente planeada por el autor. El cambio de una palabra, una frase, aún un párrafo entero, podría suponer una señal de gran importancia en cuanto a las intenciones del autor, aceptadas o no por los lectores. En último lugar, el análisis de las varias etapas productivas en la elaboración de la edición *princeps* nos desvela los retos y dificultades a los que tenía que hacer frente el autor durante la composición de su texto último, lo cual podrá suponer un mérito o la falta de él en el desarrollo de sus capacidades artísticas. En fin, la mera posibilidad de comparar varias versiones elaboradas por el mismo autor nos permite a los lectores rechazar ciertas mentiras o críticas erróneas que de la obra en cuestión hubieran propalado algunos colegas o reseñadores en sus primeros días de existencia como libro impreso (Bly en Esterán Abad 2003: 9-10).

Equiparar una productividad profusa a la ausencia de lima y pulimento es un tópico –mejor, un sambenito, que pesa sobre el realismo- que hay que desmentir. Se impone la fijación de un banco de datos que dé cuenta de los vaivenes de la pluma

[4] *Cfr.* "El estudio de Galdós en Madrid", [1891], inicialmente aparecido en el número 6 del *Nuevo Teatro Crítico* y recogido en el tomo III de las *Obras completas* de Aguilar, (Kirby 1973: 1123-1126). En este sabroso artículo, doña Emilia detiene la vista con morosidad delatora en la mesa escritorio, depósito de mil borrones, escenario silencioso de la batalla con las cuartillas: "Sobre la mesa, un lozano palmito, pocos libros, y un haz de pruebas del tercer tomo de *Ángel Guerra*, pruebas corregidas, vueltas a corregir, cruzadas, listadas, franjeadas, con dibujos de barquitos o de flores –dibujos ingenuos, como los que traza la mano del colegial que se distrae un punto de la fatigosa lección" (1973: 1124).

o los garabatos pardobazanianos a través de las cuartillas blancas del manuscrito, de los titubeos creativos del texto vivo. Cabría tal vez sustanciar así una serie de modelos compositivos que pueden oscilar en gradaciones diversas entre la manera rítmica, con pocas pausas, y las rectificaciones de gran calado macroestructural.

Pardo Bazán prefería trabajar sobre cuartillas sueltas que disponía de manera apaisada y casi siempre escribía solo sobre una carilla (frente a Galdós o Zola, por ejemplo). Respetaba los márgenes izquierdo y superior, numerando en la parte superior izquierda o derecha. A diferencia de los vueltos galdosianos[5], los de Pardo Bazán revelan por lo común información ajena al texto del recto.

Por otro lado, por testimonios de la autora sabemos que corregía mucho a pie de imprenta y que en otras ocasiones lo hacía en su domicilio. Hacía modificaciones de unas ediciones a otras, y consiguió dotarlas a veces de grabados de lujo y proveerlas de prólogos nuevos que las actualizasen a los ojos de sus lectores. No hay que ignorar que en ese tráfico constante de mudanzas intervinieron también ciertos extravíos, no pocas desmañadas actuaciones de copistas o tipógrafos infieles e incluso algún que otro latrocinio[6].

Obligado es analizar los múltiples procesos de expansión o contención a que sometió sus textos. Los apuntes de trabajo –no el qué sino el cómo debe importarnos- evidencian y permiten atisbar parte del proceso reflexivo que acompañó a la gestación de las obras, al tiempo que ayudan a concebir la labor creativa como un acto permanente de disciplina intelectual que no claudica ante el peso de la tarea[7]. En el caso de la polígrafa coruñesa cabe hablar de un trabajo de autodocumentación propio de un galeote: para su siempre acariciada y fallida "Historia de las letras castellanas" llegó a reunir fichas sin cuento, cimiento sobre el que edificar lo que quería fuese un verdadero pedestal de amenidad divulgativa. Tan es así que los tratos de venta a Sucesores de Ramírez, que se muestran medrosos ante la envergadura del proyecto, hubieron de granjearle algún que otro sinsabor que llegaría a frustrarlo (y que se sumó al hecho adverso de que también Menéndez Pelayo lo había acometido). Prueba fehaciente de la entidad física y simbólica que la obra entrañaría son sus confidencias a Yxart, en tono quejumbroso para que medie en su favor, en carta del 24 de enero de 1889:

[5] "... fue costumbre inveterada de don Benito no destruir materialmente aquellas cuartillas que habían sido compuestas en una primera redacción y que más tarde fueron tachadas porque el escritor prefería reescribir de otro modo su contenido o simplemente suprimirlo de raíz. Muy al contrario, estas carillas tachadas van apareciendo desgranadas en los reversos de las cuartillas que integran el manuscrito en cuestión" (Esteran Abad 2003: 24).

[6] Tratando de sus dramas de juventud, en los "Apuntes autobiográficos", se refiere a un episodio de ese tipo que no llega a concretar del todo: "Alguno estuvo á punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre á un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron á estudiarlo. Por fortuna sorprendí á tiempo el enredo, y puse el manuscrito á buen recaudo" (Pardo Bazán 1886: 30).

[7] Aunque alguna vez, cansada y en el secreto de su intimidad, llegue a referirse en carta a Galdós a las "judías pruebas" (Faus 2003: I, 408).

> Respecto a la Historia de las Letras españolas o mejor dicho castellanas, comprendo que esos Sres. [se refiere a la Casa de Ramírez] puedan asustarse del precio si no consideran la labor que representa la obra tal cual se la he ofrecido. Es mi vida entera dedicada a elevar un monumento que otros podrán levantar con más cantidad de materia pero acaso con menos estilo arquitectónico. Al buen entendedor... [L]a mitad de lo que he pedido [.] no me compensa tan vasta y ardua labor. Me saldría mejor la cuenta haciendo novela, que se lee mucho y está en indudable progreso. Ni veo –y dispénseme usted la pequeña vanidad que esto supone- obras de igual empeño que anden por ahí en casas de editores. Porque es distinta una compilación o un diccionario, obra que se hace así como raspando el fondo de un cajón o de varios cajones, de una obra con unidad perfecta y al mismo tiempo con una variedad calentada en previsión de muerte o de preferencia del público hacia un género dado. Difícilmente encontrará esa casa quien eche sobre sus hombros una labor como ésa, con igual propósito de completarla y hacerla grata y popular" (Torres 1978-1980: 435-436).

Desdoblándose, efectúa el análisis de su propio proceso creativo al hilo de la crónica de lecturas, recopila ideas reelaboradas después en las ficciones, subsume en su escritura impresiones de lugares, encuentros, sensaciones y estados de ánimo. Es preciso recurrir a confesiones epistolares –forma de escritura periférica- de la autora para calibrar la conciencia que posee de su esfuerzo autocorrector. Sus "borrones" (Varela 2001: 329), sus cervantinos *borrones apacibles*, y luego las pruebas que devuelve corregidas (incluso en el caso de *Jaime*: "Devuelvo las pruebas corregidas lo mejor que supe. He atendido a las indicaciones de V. que no me costó mucho trabajo atender, alguna corrección más admitirían; pero quizá resultasen peor, o perdiesen su espontaneidad, único mérito que quizás tengan. No me parece vaga ni prosaica la palabra *incubar*, y en eso sí que me atrevo a tener opinión..." (Varela 2001: 446)[8]), menudean en sus cartas, pródigas en informaciones acerca de la diligencia con que ha entregado al editor su obra[9].

"La discreta penumbra de las revistas regionales" la protege al comienzo de su carrera de aquello que llama "Un miedo vago a la publicidad arrostrada en forma

[8] En carta a Giner de los Ríos fechada en La Coruña el 20 de febrero de 1881.

[9] Dicha diligencia se hace extrema en ocasiones. Estando su padre ya enfermo, y "Unos días antes de producirse el fallecimiento, la escritora comunica a Pérez Galdós haber recibido un telegrama que le hace saber que su padre está peor. Pero no debieron ser muy alarmantes las noticias. Según comenta, la han cogido 'en plena corrección de pruebas', de forma, dice, que no puede 'salir hoy, ni acaso mañana (a menos de nuevos telegramas ultraalarmantes) para Marineda; pero acaso, pasado tomaré el camino'. Debió hacerlo así y llegó tarde para poder ver vivo a su padre" (Faus 2003: I, 503). La preocupación por la salud paterna no le impidió seguir responsablemente con su trabajo corrector de las pruebas de *Una cristiana-La prueba*, aunque después lo lamentara.

de libro" ("Apuntes": 48 y 47)[10]. Si aceptamos con Valéry que "La plus belle écriture est dans l'écriture des brouillons", asumiremos el pacto genético, la escritura sin fin, la alteridad, i. e., la escritura proteiforme (Grésillon 1994: 33; Lebrave/Grésillon 2000; Hay 1989 y 2002). No sólo en relación con la obra ficcional, también en textos divulgativos y artículos, Pardo Bazán acostumbra ingerir, en una suerte de refacción, notas y alusiones de última hora que les confieren actualidad[11]. Las variantes o reformas en *San Francisco de Asís* en la edición de 1903 de las *Obras completas* son señaladas desde la antesala del libro, en la "Advertencia a la edición de San Francisco de Asís [sic] en *Obras completas*", de esta manera:

> Este libro ha obtenido en sus ediciones anteriores tanto renombre y popularidad, supongo que por lo simpático del asunto, que al incluirlo en mis *Obras completas*, procurando facilitar su adquisición á mis constantes lectores, he resuelto no introducir en él variantes, limitándome á la esmerada corrección y revisión impuesta por el respeto al público y a la Literatura. Madrid 15 de Enero de 1903[12].

Convendría estudiar asimismo las variaciones de la firma: J. Emilia Pardo Bazán, Emilia Pardo Bazán, Porcia, Matilde, La Condesa de Pardo Bazán, no sólo por la filiación cronológica que entrañan sino también en tanto que marchamo de una identidad en trance de construcción, de cambio progresivo y final consolidación.

[10] Doña Emilia superará pronto ese temor juvenil y trocará lo que antes consideró una forma de protegerse de la debeladora publicidad en limbo iniciático del que es necesario salir. Analizando la esquiva fortuna de sus conterráneos, explicará la desafección del público, que no gasta en comprar libros de poesía, por razones de mera subsistencia: "¿Es ingratitud en los gallegos no agotar numerosas ediciones de los poetas regionales? Mal pueden dedicar a volúmenes de poesías lo que han menester para el fisco y el *pote*: pero los libreros de América [nótese el carácter mesiánico que les atribuye] atestiguarían que el gallego adquiere los libros procedentes de su amada tierra... cuando tiene con qué pagarlos" (Pardo Bazán [1888] 1984: 14). Bien llegaría a saberlo al explorar aquel mercado a través de sus tareas periodísticas en Ultramar, que llegaban a muchos gallegos. Ya en *La cuestión palpitante* se lamentaba del escaso interés por diversificar el mercado editorial español, y vigilar sus ingresos, pudiendo aprovecharlo: "nosotros tenemos un público inmenso, si atendemos a las repúblicas de Sud América [sic] que hablan nuestro idioma. Pero gracias a la indiferencia con que se mira cuanto a las letras atañe, los libreros e impresores de por allá pueden saquear a los escritores hispanos muy a su sabor, y ese público ultramarino resulta estéril para la prosperidad de la literatura ibera" (González Herrán 1989: 317-318).

[11] "Hoy no podría reimprimir mi *Estudio crítico* sin refundirlo totalmente, conservando de él bien poca parte. Sirva esto de respuesta á las personas indulgentes que dan en preguntarme cómo no hago nueva edición de aquel trabajillo sin fundamento" (Pardo Bazán 1886: 46-47).

[12] Curiosa es la forma en que elude calificar de variantes las numerosas modificaciones a que somete su texto impreso por primera vez en 1882 (Madrid, Librería de D. Miguel Olamendi). No se limitan esos cambios a sustituciones léxicas y transformaciones sintácticas, como se echa de ver en un cotejo pormenorizado. Los lectores ultramarinos venían teniendo constancia de esos cambios desde mucho antes, puesto que la autora había anunciado ya en noviembre de 1899 su firme propósito de "revisar y corregir esmeradamente su popular obra *Vida de San Francisco de Asís* para incluirla en la edición de sus *Obras completas*", al tiempo que tenía en el telar otro tomo más y planeaba una entrega de cuentos 'de la terriña' (Sinovas Maté 1999: I, 201).

Son cuatro las operaciones de reescritura: añadir, suprimir, reemplazar y permutar. Su corolario son minuciosas y meticulosas suturas. No es raro encontrar en el universo ficcional pardobazaniano explícitos archivos, estanterías y bibliotecas poblados por personajes que aparecen "papeleando en el archivo" o que comentan que las cosas más interesantes son las que no suelen escribirse....[13]; otras veces son inquisitivos buscadores de documentos que andan a la husma[14], que idolatran "las bellas ediciones con viñetas" llevados de "sus manías de erudición y bibliografía"[15], que indagan en puestos de libros y papeles viejos[16] o examinan y destripan, ávidos de "viejos papelotes", amarillos legajos[17].

Para seguir el itinerario de muchas de las prácticas generadoras, correctoras y transmisoras de los textos –utilizo en sentido lato, siguiendo a Lledó, este concepto de texto o tejido-, véase el apartado V: Apéndice documental I, II y III, que espiga citas y comentarios de doña Emilia sobre este particular).

I. 2.- Tipología de los documentos genéticos: fases prerredaccional, redaccional y preeditorial

De las tres fases hay rastro en el Archivo pardobazaniano (ARAG)[18]. La tipología documental (notas, planes, esquemas, esbozos, borradores, copias en limpio, pruebas corregidas, galeradas) de su dossier genético emparenta a la autora con Flaubert, pródigo sobre todo en la fase prerredaccional (Pardo Bazán consigna en *La cuestión palpitante* la lectura que el Solitario de Croisset hizo a sus amigos de un manuscrito que no llegó a hacer gemir las prensas, Pardo Bazán 1989: 209), y con Zola (promotor de la llamada "écriture à programme"). Se trata del acarreo previo de búsquedas documentales y de notas programáticas entre las que no faltan figuras metadiscursivas que dan viveza a este mosaico prerredaccional. Ejemplos son el guión

[13] *Vid.*, por vía de ejemplo, el cuento "Bajo la losa", en *Cuentos de la tierra*. Madrid, Editorial Atlántida, 1922, pp. 49-54.

[14] Es el caso de un personaje de *Belcebú* que atemoriza al arqueólogo, indeciso a la hora de publicar su libro y que exclama lastimeramente, impetrando el apoyo de la narradora: "Tendré que editarlo en Madrid y recurriré a la amistad de usted; aquí no me fío de las imprentas;" (Pardo Bazán 2000: 14).

[15] *Vid. La sirena negra*, 1999, cap. IV: 434 y 431.

[16] *Cfr.* el relato titulado "La casa del sueño", *Cuentos de la tierra*, 1922: 60-65.

[17] *Vid.* "El legajo", *Cuentos de la tierra*, pp. 83-89. Sin olvidarnos de Julián Álvarez lidiando a brazo partido con los papeles del apócrifo Marqués de Ulloa, en el capítulo III de su mejor novela.

[18] Disponemos de un Catálogo exhaustivo de esos fondos del Archivo personal de doña Emilia y 2004. Ricardo Axeitos Valiño 2004. *Vid.* Axeitos Valiño 2003.

de una conferencia que versaría sobre Ibsen[19], el plan de *El Cisne de Vilamorta* –en carta a Pereda-[20], o la nómina o volumen de leyendas que pensaba escribir –Freire [2004].

La fase propiamente redaccional comporta las distintas etapas de la elaboración textual (muy fluida y poco tachada en Zola, por ejemplo, mientras que en Pardo Bazán dependerá de los casos: visible es la modificación efectuada en determinados

[19] Titulado, y lo transcribo a continuación tal cual está dispuesto, *Párrafos*, [pág. 1] "1- Importancia de la figura de Ibsen como dramaturgo, su resonancia en Europa y como el Ateneo de Madrid no hubiese correspondido á sus tradiciones si no le consagrase esta velada.

2 [número en lápiz rojo] Resúmen de los puntos de vista desde los cuales se le ha considerado en esta velada. El punto de vista de Unamuno: la inquietud religiosa, el estado de conciencia.

3 [número en lápiz rojo] Punto de vista que más me interesaría a mí: el de las almas de mujer que figuran en la obra de Ibsen. Porque este es un [tachado: uno de los] aspecto nuevo de Ibsen, aunque podemos encontrar sus precedentes en Alejandro Dumas hijo: haberse preocupado de la personalidad de la mujer, de su espíritu, de su independencia [pág. 2] individual. La [tachado: La brevedad que me he impuesto me obliga a considerar esta obra] diferencia en esto de Ibsen y Dumas hijo es la misma diferencia de su arte: el de Dumas cerebral, teatral y artificioso, de tesis; y el de Ibsen real en medio de sus simbolismos; real hasta la entraña. Las heroinas de Dumas parecen figuras convencionales al lado de Nora, de Heda Gabler y de la Dama del mar. Las tres son tres casos de conciencia femeninos, y á la vez profundamente humanos. Son casos de emancipación de la conciencia, y hay que entender bien este concepto: la conciencia no se emancipa solamente rompiendo trabas y saltando vallas, como en el caso de Nora, del famoso portazo, se emancipa también aceptando el deber, reintegrando el espíritu agitado y tumultuoso á la armonía [pág. 3] del bien, del amor y de la ley, como en la Dama del mar, Ellida Vangel. La emancipación de la conciencia no consiste en hacer esto ó aquello, sinó en hacer lo que se haga por propia resolución, con pleno asentimiento de nosotros mismos.

4 [en lápiz rojo] Acabamos de oír lo que dirá [tachado: Unamuno] de la inquietud religiosa un sabio profesor y eminente escritor. Todos tenemos nuestro poco de inquietud religiosa: y al nombrarnosla y al plantearnos el problema de la conciencia (aunque vivamos por el arte y nos interese Ibsen, no por teólogo o moralista, sinó por artista grande, real y humano) no podemos menos de fijarnos en este problema de conciencia representado por las mujeres de Ibsen en general y en especial por las tres de que hablé.

[pág. 4] 5.- [en lápiz rojo] Nora es la sublevada. Ellida la fascinada por la libertad y el misterio, Edda la incomprendida. Son casos eminentemente femeninos.

6 Pues bien, esta fase del teatro de Ibsen lo diferencia radicalmente no solo del teatro español, que es un teatro de sujeción de la mujer á la crueldad del honor, no solo del teatro de Shakespeare, que es un teatro de sujeción de la mujer á la pasión y á la moral histórica, sino principalmente del teatro griego, que es la sujeción del hombre y de la mujer á la fatalidad. Ibsen ha visto la [emana???] de la conciencia femenina; la ha presentado, la ha encarnado; pero el origen de esta idea es efectivamente religioso: es una idea cristiana.

[pág. 5] 7- Diez y ocho ó diez y nueve [agregado, por encima] siglos antes que Nora se reivindicara á sí misma, antes que Ellida Vangel aceptase por la libertad el sacrificio y el deber del hogar, la conciencia femenina estaba emancipada plenamente; el arte llega tarde á comprobar este hecho. Si lo mirais bien, ó yo no sé lo que es paganismo ó es lo más contrario á esta emancipación, que Nora afirma con un portazo y que las mujeres conducidas al circo ó al ecúleo afirmaron sufriendo horribles tormentos y dejandose hacer girones por las.. fieras. No hay acto más supremo de libertad que este de morir" (ARAG: 272/16).

[20] *Vid.* González Herrán 1983: 268. La carta está fechada el 2 de enero de 1884 y en ella doña Emilia dice tratar de esquivar posibles imputaciones de excesivo parentesco entre su novela y *Pedro Sánchez*.

paratextos como los de *La Tribuna* o en los "Apuntes autobiográficos"[21], o en los cuentos, verbigracia). La fase preeditorial, que algunos denominan antetexto post-redaccional, incluye puesta en limpio de manuscritos o tapuscritos textualizados, corrección de galeradas (*Insolación, La muerte del poeta*) o de ediciones. Llamamos a este conjunto génesis interna (Grésillon 1994: 100). La externa está conformada por todo lo que, no siendo manuscrito, remite a testimonios de amigos, menciones en la correspondencia, entrevistas, diarios íntimos, autobiografías, contexto cultural y social de la producción literaria.

I. 3.- Antetextos[22] o borradores. Del texto manuscrito al periodístico y al libresco

Están representados ampliamente. Faltan fases intermedias puesto que lo publicado en prensa o libro no se corresponde, muchas veces, con lo conservado. Cabe presumir la prelación cronológica de la edición en prensa –doña Emilia la consideraba así, cuando estimaba que eran cuatro las ediciones de *La cuestión palpitante*, siendo la primera la aparecida por entregas en *La Época* y después sujeta a variaciones (González Herrán 1989[23]), aunque esta norma queda desmentida en algún caso: *Misterio*, por ejemplo, se publicó inicialmente en forma de libro en 1902 y se reimprimió en 1910; ulteriormente, entre 1914 y 1917, esta novela saldría serializada en *El Imparcial* (Clémessy 1982: 274).

I. 4.- Eventualidad de las galeradas

El caso de *Insolación* resulta paradigmático pese a la falta de rentabilidad de los cambios efectuados. Como advierte Penas (2001: 51): "resulta desconcertante, a la hora de filiar la paternidad de las enmiendas operadas en la segunda edición de la novela, el que cuando doña Emilia la incluye en sus *Obras completas*, formando el volumen VII con *Morriña*, se reproduzca el texto de la primera edición, [...] [y así] en las sucesivas reediciones que aparecieron a cargo de diferentes empresas editoras

[21] *Vid.* Freire López 2001. El testimonio impreso "revela un estilo más cuidado, como fruto de la autocrítica" en detrimento de la espontaneidad y la concreción alusiva a contemporáneos de ciertos párrafos de la primera versión (p. 308). Por otro lado, la exhumación de fragmentos del perdido "Diario de mi vida", efectuada por Simón Palmer, permite reconstruir algunos resquicios anteriores de la juventud de Emilia como el de prepararse una habitación propia en Compostela: "Esta mañana se pasó en leer y preparar mis chismes de escritorio. Tengo un cuartito poco espacioso, pero alegre y claro, con estantes de libros; trabajaré bien en él" (Simón Palmer 1998: 400).

[22] Para el concepto, *vid.* Bellemin-Noël 1972.

[23] 1ª: Serie de artículos en *La Época*, entre el 7 de noviembre de 1882 y el 16 de abril de 1883. 2ª: con un prólogo de Clarín, Madrid, Imp. Central a cargo de V. Saiz, 1883. 3ª: traducción al francés de A. Savine, con prefacio del mismo, Paris, Guiraud, 1886 y 4ª: en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Imprenta de Pérez Dubrull, 1891 (1989: 107).

-Pueyo [1892], Agustín Avrial [s. a.] o Prieto [1911], por ejemplo-". ¿Para qué se esmeró en corregir en cambio las galeradas? Tal vez consideró que, en el trayecto, había escrito otra novela. El ARAG es depositario de las galeradas de *Insolación* en la signatura 255/2 (Penas 2001). También se conservan galeradas incompletas con correcciones a mano de la novela breve *La muerte del poeta* (ARAG: 255/1), así como del discurso "Porvenir de la literatura después de la guerra" (ARAG: 277/1)[24].

I. 5.- Interferencias editoras

Determinadas marcas de tipógrafos –los consabidos trazos rojos- han dejado huella en los documentos genéticos (también en los que custodia la Hispanic Society de Nueva York) y, lo más probable, también, en los testimonios impresos. La segunda edición de *Los Pazos de Ulloa*, de 1892, relegada en las ediciones modernas, pudo ser producto de esa mediatización en gran parte. Se han perpetuado así erratas de cajistas y a este rubro pueden corresponder también tal vez laísmos impuestos y usos lingüísticos impropios de la autora. La intervención de albaceas de su obra como Luis Araújo-Costa (*El lirismo en la poesía francesa*) no es tampoco inocua, como permiten comprobar sus propias palabras de presentación:

> Su primer curso en la Universidad trata del lirismo en la prosa francesa. El manuscrito no quedó preparado para ver la luz y es de razón que permanezca inédito. No así el segundo curso sobre el lirismo en la poesía que *aprovecho casi todo* en el presente libro, respetando fondo y forma y *modificando tan sólo lo circunstancial y de momento* que pierde su significado al transcurrir, no los años, los días. También *suprimo los expresiones propias de clase –"decíamos ayer", "en la lección anterior", "nos ocuparemos mañana"*, etc., *etcétera* [*sic*]- que no se justifican en volúmenes destinados al gran público. *Las alusiones a materias por estudiar o ya estudiadas, los proyectos de cursos sucesivos acerca de la literatura italiana o portuguesa, los resúmenes de explicaciones pasadas que encabezan algunos capítulos, la lección compendio de la primera parte del curso, leída el primer día de clase después de las vacaciones de Navidad, tampoco había por qué reproducirlas en estas páginas.* [...] *Añado, porque son menester, los sumarios respectivos de cada uno de los capítulos, que forman juntos el índice de la obra* (Araújo-Costa [1923]: IX-X). (La cursiva es nuestra).

I. 6.- Limitaciones del legado documental

Desde que Dilthey efectuara el elogio del manuscrito en 1889 (Grésillon 1994: 181), el mundo occidental concede importancia a una preservación oficial que mitiga la usura del tiempo, todo género de extravíos e incluso los escamoteos de los mismos autores. Si a ello sumamos las mudanzas de domicilio o el descuido de los herederos,

[24] Para el repaso exhaustivo de los fondos manuscritos e inéditos custodiados por la Real Academia Galega, *cfr.* el estado de la cuestión que efectúa González Herrán en este mismo volumen.

no siempre exquisitos legatarios de la integridad física de los papeles, el quebrantador paso de los años y tal vez alguna manía de alguien proclive a salvar sólo lo mejor de lo mejor, habremos enunciado la mayor parte de los peligros que se han cernido sobre los cartapacios de la autora gallega. Ello explica –aunque no justifica- que falten manuscritos de *Los Pazos de Ulloa* o de *Insolación*, o las galeradas de casi todo, por no mencionar sino lo más evidente. Lo conservado es una parte bien mellada de lo que hubo y acaso –seguramente- guardó doña Emilia. Surgen hipótesis: aparte de las causas y efectos conocidos, la desidia de muchos, el afán de ocultación de unos pocos, ¿quiso la autora preservar lo más íntimo? Chateaubriand y Heine quisieron borrar las huellas, ¿lo hizo ella alguna vez? Ciertamente, no lo parece, a tenor de los escritos de su puño y letra de su primera juventud, cuando no había accedido a la fama, y que permanecieron en sus cajones –en un presumible orden documental que la autora se atribuye más de una vez y al cual contribuiría el uso de muebles con compartimentos o un cierto talante positivista muy de época. Cabe preguntarse además si los manuscritos fueron reenviados a su autora después de la impresión o bien quedaron eternamente en las oficinas de los editores. ¿Corregía a pie de imprenta, en casa de Fe, más de lo que habíamos creído? ¿Llegaría a desgarrar –conjetura ésta tal vez plausible- dos o tres borradores de cada texto, como hace uno de los personajes de *El saludo de las brujas*? En cualquier caso, se colige la provisionalidad de los fondos; aún en fechas recientes asistimos a la feliz exhumación de algún que otro manuscrito autógrafo hasta la fecha desconocido como el titulado "Un porqué" (Sotelo Vázquez 2003) o de las cartas dirigidas a corresponsales como Pavlovsky o Lázaro Galdiano (Thion Soriano-Mollá 2003a y b[25]).

II.- La historia editorial de los textos de Emilia Pardo Bazán

Historia de una vida ciertamente accidentada, como los restos del naufragio que componen su Archivo –verdaderos pecios- dejan entrever. Algunas joyas bibliográficas podemos hallar en su haber editorial: *Jaime* (los trescientos ejemplares de 1881, "monísima edición" –"Apuntes" 1886: 45-, no destinados a periódicos, ni a críticos que los publicitasen, sino a particulares, han tenido parcial fortuna; la segunda edición en dos ejemplares auspiciada por García-Ramón en 1886 es, al parecer de la propia poeta, idónea para el estante de una princesa heráldica), *San Francisco de Asís*, *La Dama joven*, *Los Pazos de Ulloa*, *Insolación*, *Morriña*, *Misterio*, de manera singular.

[25] El alcance de esta correspondencia es digno de ponderar en el ámbito de que nos ocupamos en el presente trabajo, *vid.* por ejemplo p. 61, donde la editora pone de relieve la estrategia de prepublicación a la que dio cauce *La España Moderna* en virtud de "un acuerdo especial por el que compraba únicamente los derechos de publicación, dejando la propiedad de las colaboraciones al libre arbitrio de los escritores", también en el caso de textos de Pardo Bazán, luego incorporados en otros volúmenes o en sus *Obras completas*. *Cfr.* igualmente Asún 1981-1982.

Capítulo aparte forman los opúsculos o folletos, cauce a través del cual circularon obras exentas como *El Castillo de la Fada*[26], muchas de sus conferencias y parte de su teatro (*La suerte*). Este formato no era muy de su gusto por la liviandad del soporte:

> En general, yo profeso antipatía a los folletos. Me he dado palabra a mí misma de no imprimir, ya nunca, lo que no alcance a 300 páginas. Porque un folleto es una especie de duende bibliográfico que aparece y desaparece, y cuando se busca jamás se encuentra. [...] Debía promulgarse una ley para que los folletos fuesen de una medida común. No queda ni el recurso de encuadernarlos solitos, porque resultan una especie de hostias u obleas, sin lomo para rotular, extremadamente fastidiosas[27].

El libro u obra, a partir de 1867, se entenderá formado por más de 200 páginas; el folleto tendrá en cambio entre 25 y 200 y, a partir de 1883, entre 8 y 200 páginas (Botrel 2003a: 628, 5n.).

La pregunta acerca de por qué títulos como *Pascual López*, *El Cisne de Vilamorta* o *Misterio*, además de no pocos volúmenes de cuentos y artículos, no engrosaron la nómina de su *Opera Omnia* sigue vigente: ¿fueron decisiones meditadas, producto de una criba estética, o efecto de razones comerciales o circunstanciales?

Hay trasiegos –suerte de transacciones- que no podemos reconstruir: la caída del epílogo de *La Tribuna*[28], por ejemplo, es una decisión a todas luces bien tomada pero desprenderse de un número considerable de cuartillas ya compuestas, aunque nos hayan llegado muy pocas, hace pensar que no fue ésta la única vez que llevó a cabo un donoso escrutinio.

La localización de cuentos en prensa en versiones muy diferentes de las que se consagraron en volumen revela que hubo estadios intermedios de redacción debidos quizá a las prescripciones del formato periodístico. Las ediciones impresas antiguas delatan la diversidad genética de las fuentes manuscritas y la grave deturpación que sufrieron.

[26] Poema aparecido en Vigo, Biblioteca de *El Miño*, Establecimiento Tipográfico de D. Juan Compañel, 1866. La Fundación Penzol de la ciudad olívica custodia un ejemplar con leves correcciones a mano que tienen visos de ser de doña Emilia.

[27] *La Ilustración Artística*, nº 1505, 31 de octubre de 1910. Ya en el prólogo a *De mi tierra*, más de veinte años atrás, había consignado exactamente el mismo desagrado, cuando "Me disponía a realizar la tirada del discurso en la Corte, añadiéndole otros originales que concordasen bien con él y formasen cuerpo de libro (pues aborrezco los folletitos semejantes a obleas, que no hay forma de encuadernar y en todas las bibliotecas estorban) [...]" (Pardo Bazán [1888]: 8).

[28] ARAG: 255/4.

II. 1.- El bautismo en la prensa, cauce universal de difusión

Habitualmente tendemos a pensar que los textos breves de Pardo Bazán tuvieron su primer bautismo en la prensa periódica. Vehículo masivo de difusión, su alcance pudo facilitar una constatación casi inmediata a doña Emilia: la de que eran bien recibidos, aplaudidos por doquier. Lo curioso es que no fueron todos reunidos en libro ni, los que lo fueron, compilados a partir de la redacción que la prensa ha salvaguardado. Es sorprendente: ¿los modificó doña Emilia al tiempo que se los iban pidiendo y pagando? ¿Tenía en reserva cuentos ya corregidos? La nómina lábil de cuentos puede ampliarse todavía más dado el volumen de variantes y enmiendas que obligan en algún caso a postular la idea de que se trata casi de otros cuentos distintos.

Como un líquido que requiere varias trasegaduras para ser enfriado y consumido, el texto pasa la primera cocción en el horno de los periódicos y revistas, ya hecho adquiere la consagración editorial de integrar un volumen con otros relatos seleccionados, pero puede aún reaparecer en una nueva salida en provincias y con variantes respecto de la lección canónica. ¿Qué implica todo esto? La diversificación editora, a veces la piratería de ciertas publicaciones periódicas, el envío por parte de Pardo Bazán de estadios redaccionales ya abandonados o la consiguiente recuperación de los mismos en nombre de una saludable y tal vez rentable *variatio*.

II. 2.- Las *Obras completas* de la autora o la práctica de la autoedición. Tiradas

A principios de la década de los noventa, en lo alto de su fama todavía, Pardo Bazán da cima a un proyecto de edición completa de su producción literaria. Pule de gazapos y erratas de monta sus obras predilectas, alcanzando a ofrecer a su lector sus textos depurados y definitivamente sancionados. En algunos casos, incorpora títulos que ven la luz por primera vez en esa colección: *La piedra angular*, por ejemplo, es además el título inaugural. En otros, ofrece a su lector títulos remozados, rectificados o ratificados con el paso de los años. Uno de los de más éxito, *Un viaje de novios*, se halla agotado hasta en su propia casa. Esto la induce a solicitar a un amigo un ejemplar "para corregir y reeditar"[29].

Aunque doña Emilia no verá el fin de la compilación que acendrará su nombre,

[29] El amigo en cuestión es Alejandro Barreiro, director de *La Voz de Galicia*. Antonio Fraguas y Fraguas da cuenta de aquella circunstancia en estos términos, al glosar la *Cuarta Exposición dedicada a la Condesa de Pardo Bazán con motivo del centenario de su nacimiento* celebrada en Santiago de Compostela en julio de 1951: "Centra la vitrina una carta de la Condesa a D. Alejandro Barreiro [...]. La Condesa hace esta súplica por hallarse tan agotada la obra que no encuentra ningún ejemplar en las librerías. Al lado se expone un ejemplar de la primera edición propiedad del Sr. Sánchez Cantón que debió ser el utilizado por la autora pues contiene correcciones de su mano" (Fraguas y Fraguas 1951: 7).

ya que dos volúmenes de la misma saldrán postumamente, *Cuentos de la tierra* y *El lirismo en la poesía francesa* (en 1922 y 1923, respectivamente, ambos colocan en el frontispicio de la cubierta los mismos dígitos -tomo 43/tomo XLIII), su designio parece haberse cumplido: su poliédrica escritura encuentra acomodo en la posteridad que se presume para la *Opera Omnia*, en ediciones que se ofrecen como corregidas e íntegras[30]. La consagración en vida de la mujer de letras no puede tener mejor colofón.

Luciendo ya cicatrices de veterana curtida en las batallas, ratifica por esos años su vocación irreductible ("yo la amo y no la trueco por ninguna") y considera, al dirigir cartas parenéticas a un escritor novel (muy joven aún, había hecho lo propio, en verso, a un poeta novel, equívoco desdoblamiento de ella misma[31]) que una primera bifurcación se da cuando el escritor opta entre buscar editor ("que ahí está el intringulis") o serlo de sí mismo. A expensas suyas, para que vivieran robustas, promovió la publicación de sus obras (coincidiendo en el tiempo con el *Nuevo Teatro Crítico* y la *Biblioteca la Mujer* –*vid.* Apéndice VI) de las que nunca enajenó la propiedad intelectual. Al darse el caso de una mayor bonanza económica merced a la herencia paterna, a la que accede en 1890, doña Emilia parece preferir esa opción:

> [si] cuenta V. con medios para imprimir su libro [...] aconsejo a V. sin vacilar que no busque editor. Porque –otro dilema: ó el libro es bueno, ó es malo. Si es bueno, ha de darle á V. temprano ó tarde, honra y provecho la edición: si lo segundo, ha de sufrir V. cierto sonrojo cuando la vea estancada en el almacén del editor, formando pilas, ó en las librerías de lance y en los tenderetes y banastos callejeros, desechada, amarillenta como niña sin novio, y rebajada, desde las clásicas tres pesetas, al humilde real. De manera que en todo caso, si V. dispone de algunos fondos, no fuerce V. la suerte, ni se empeñe en deslumbrar al socio capitalista, que el editor no representa otra cosa. Sepa V. que los editores no son:
>
> "ce q'un vain peuple pense"
>
> (me figuro que entiende V. el francés). V. habrá oído tratar á los editores de esplotadores [sic], codiciosos, sanguijuelas y otros dicterios. Encójase V. de hombros: tales injurias no pasan de [...] ladridos de los perros á la luna. Que un editor es un mercader, ya lo sabemos. Obligación tiene de portarse como mercader honrado; pero como mercader[32].

[30] No siempre contienen, sin embargo, las mejores lecciones, sobre todo si tenemos en cuenta las injerencias que como en la segunda edición de *Los Pazos de Ulloa* de alguna manera deturpan o corrompen la literalidad pardobazaniana (Penas 2000: LXIV-LXVI).

[31] *Vid.* autógrafo de la autora titulado "Epístola a un poeta novel", obra poética que se conserva en borrador y, una vez pasada a limpio, dirigida al Sr. D. Marcelino Sors Martínez, que la contesta, fechada en Coruña el 19 de junio de 1878 (ARAG: 260/13 y 260/12).

[32] *Vid.* "Cartas a un literato novel", 1892: I, 22-23, también para las citas anteriores.

Toda una lección para entenderse con ellos, ya que no tiene la fortuna de ser autónomo y decidir solo. Doña Emilia puede autosufragarse ahora y ser Juan Palomo (II: 19). El blindaje doble que le recomienda ante la crítica parece habérselo colocado ella en tal trance. No olvidemos que los editores no son sino los intermediarios entre el campo artístico y el económico y que entre ellos y los escritores abundaron las fricciones, (en Francia, Charpentier fue una excepción en este sentido), a menudo abiertamente declaradas (*cfr.* el caso de Flaubert y Lévy o el de Gautier, autor por el que doña Emilia sintió siempre especial predilección, y los suyos, verdaderos victimarios (Bourdieu 1992: 119).

Un documento de su Archivo revela hasta qué punto se embarcaba en su proyecto de gestión editorial y mediática, nacido, como la "Biblioteca de la Mujer"[33] al socaire de su *autoencumbramiento* (Botrel 2003b: 164). Se trata de un par de cuartillas que contienen las cuentas de los gastos y ganancias que habrán de sustanciarse a partir de entonces, con el correspondiente descuento de los gastos de imprenta (ARAG: 254/29). Está previsto el coste del ejemplar y su tirada, el porcentaje que corresponde a Renacimiento (60%) y el líquido que queda a su favor (40% restante). También calcula lo que habrá de vender para "cubrir el precio de la edición": "sobre 1.000"[34]. La tirada alcanzaría los 3000 ejemplares en su previsión. La media de la época oscilaba entre 1000 y 2000.

II. 3.- Fortuna editorial póstuma

Vid. de manera preferente, Clémessy 1973; Simón Palmer 1986 y 1991; Patiño Eirín 1998; Rubio Cremades 2001; González Herrán 2003 y Patiño Eirín 2004. El que su nombre esté incluido en colecciones de bolsillo y haya generado ya una página propia en la Biblioteca Virtual Cervantes evidencian, si falta hiciese esa consagración, su condición de clásico de la literatura española. Su entrada en el canon internacional fue ya percibida como un logro en vida por la propia autora cuando un millonario norteamericano, al crear una biblioteca de los mejores autores contemporáneos vivos, llegó a solicitar su colaboración en fecha tan temprana como 1906 (Faus 2001: I, 302).

[33] Fundada para "dar a conocer en España las obras más importantes del alto feminismo extranjero", se suspendería no tanto, según su directora, porque sus libros no se leyeran (¿?), "pues la edición se fue casi agotando" sino porque no respondieron a las expectativas previstas en el sentido de crear un debate social (Sinovas Maté 1999: II, 796), al menos así quiere evocarlo doña Emilia en 1913.

[34] *Cfr.* ARAG: 254/29. Del *Nuevo Teatro Crítico* se tiraron 1000 ejemplares. La mayor parte quedó sin vender, de ahí el alto coste de la edición promovida por la autora con el sello de *La España Editorial*.

II. 4.- Función genética de las variantes. Algunos pormenores ecdóticos en casos concretos

La fenomenología textual pardobazaniana puede arrojar mucha luz sobre el hasta ahora harto opaco *subsuelo* de su escritura. Determinados aspectos de la intencionalidad de los procesos discursivos pueden ser esclarecidos con la ayuda de la estratificada secuencia genética. Desafortunadamente, nos encontramos ante una secuencia discontinua y fragmentaria ya que nos faltan multitud de testimonios o estadios que explicarían elecciones y rechazos, apuestas y frustraciones diversas. Es significativo, por ejemplo, el parco acervo de documentos de la década central de su producción, la de los años ochenta, acaso porque doña Emilia destruyó todo lo que iba corrigiendo en fase ya preeditorial tras la remisión a imprenta de las pruebas corregidas. Ya no precisaba entonces del manuscrito con que presumiblemente el editor hacía acompañar las galeradas y aquel estadio textual se había convertido ya en algo remoto e incluso prescindible. Sus obras mejores lo fueron, antes que en ninguna, en la conciencia de la propia novelista, que supo que los partos más dolorosos eran también los que debían quizá dejar menos rastro: el *nasciturus* había devenido lozano infante y su trance germinativo importaba más bien poco, al contrario que en otros casos, en que conservamos los titubeos y las cuitas escriturales, el rastro de obras que no serían sus *capolavori* pero que valían en cuanto proyecto en vías de consecución. No hay huella de antetextos del díptico de *Los Pazos de Ulloa*[35] ni de casi nada de esa década que preceda al elogio diltheano del manuscrito formulado en 1889. Este blanco histórico-discursivo, oquedad inescrutable, resulta no obstante elocuente. Comparativamente, es mucho más nutrido el corpus documental perteneciente a sus años primeros de escritora todavía bisoña y tanteadora, o incluso el que datamos con posterioridad, en los años de reflujo y asentamiento institucional favorables por tanto al acarreo documental de aluvión, fomentado y seguramente comandado por secretarios, lectores devotos, herederos en ciernes o familiares.

Como advierte Carmen Menéndez Onrubia, "uno de los problemas que ha de encarar la crítica genética es el de encontrar hipótesis y criterios capaces de proporcionar modelos con los que el corpus de variantes pueda acercarse a su sentido genético natural, orgánico" (2000: 451). Dicha tarea, verdadera "construcción o reconstrucción del ecosistema del texto literario", que Menéndez Onrubia efectúa en relación con un par de relatos galdosianos –"La mula y el buey" y "La conjuración de las palabras"- que considera de naturaleza "atípica e inestable" (452) , está todavía por realizar en el caso de los *yacimientos* textuales pardobazanianos conservados.

[35] Caso singular es la conservación de una redacción autógrafa de los "Apuntes autobiográficos" (Freire 2001), pero se trata de un paratexto, en puridad.

Veamos algunos casos concretos:

-Los paratextos de *La Tribuna*[36] constituyen un caso señero. Pardo Bazán introdujo en el prólogo que definitivamente quiso para su novela cambios que no se pueden explicar desde el estadio conservado. Veamos el parágrafo inicial en el manuscrito y en el testimonio impreso y corregido por última vez:

> No quiero, Público amigo, perder la buena costumbre de empezar mis libros hablando contigo a la entrada de mis libros; y menos que nunca debo perderla hoy {más que nunca debo conservarla}, cuando tan benigna acogida has dispensado á mis últimas obras. A medida que tu aplauso me anima, crece en mí el deseo de complacerte.

> Lector indulgente: No quiero perder la buena costumbre de empezar mis novelas hablando contigo breves palabras. Más que nunca debo mantenerla hoy, porque acerca de *La Tribuna* tengo varias advertencias que hacerte, y así caminarán juntos en este prólogo el gusto y la necesidad [primera edición en *Obras completas*, 1892].

Por su parte, el Epílogo, que habría de ser desechado *in totum*, se conserva en su arranque y muy parcialmente en un segmento final (hay decenas y decenas de cuartillas intermedias de las que no hay huella). Así comenzaba, en la cuartilla número 248, introduciendo entre paréntesis el metadiscurso con el que la autora hace ostensible, para su gobierno, su libérrima voluntad demiúrgica y autodocumental:

> Epílogo (Lo pondré? Es dudoso.- Lo pondré si quiero) Habían transcurrido dos años de república, y tres de restauración. /mirar aquí detalles y apuntarlos.) Consolación había ascendido en la fábrica: era ama de rancho ó capataza: reunia las condiciones, de ser la más apta en labores, saber leer y escribir {"de buenos antecedentes"} y pasar de los veinte; y en cuanto á los buenos antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto á tener tropiezo alguno ni sombra de él, podrá considerársela como una de las más honradas obreras de la fábrica.

-Otro caso: *El Cisne de Vilamorta* carece de antetextos o borradores. Anecdóticamente reseñamos una variante detectada en relación con el texto de la primera edición (Madrid, Librería de Fernando Fé, [mayo] 1885). La hemos encontrado en una edición del mismo año y por entregas, que no habrían de pasar

[36] ARAG: 255/4. Prólogo y epílogo sufrirían transformaciones diversas que oscilan entre las variantes sustitutorias y de transformación en diversos grados (hubo más fases intermedias que nos ha hurtado el tiempo ya que no cabe establecer una secuenciación inmediata entre este borrador y el prólogo definitivamente impreso) y la expeditiva y mera elisión (el epílogo inicialmente concebido –extensamente escrito aunque no se conserve-, cae, por fortuna). El editor, Alfredo de Carlos Hierro, hubo de ser el causante de cierta demora en la aparición de la novela, ya que la autora, apremiada sin duda por el afán de consolidar su sitio entre los novelistas de pro, protesta varias veces contra su lentitud: presumimos, pues, que tomó la decisión de colocar solamente un paratexto tal vez justo después de haber redactado un moroso –y demasiado explícito- epílogo.

de los primeros capítulos de la novela, en una revista comandada por gallegos en La Habana, *Galicia Moderna*[37]. El 14 de junio de 1885 la lección que la *princeps* daba como "el rumor ténue de los pinos" pasa a convertirse en la entrega habanera que probablemente doña Emilia autorizó puesto que en ese periódico saldrían poemas y otros textos suyos, en "el rumor tétrico de los pinos". Difícil es atribuir un cambio tan leve al ímpetu corrector de Pardo Bazán, puede tratarse, más bien, de un cambio que sea cosecha del cajista o tipógrafo.

-Tal vez a esa fuente se deban también las variaciones que pueden observarse en el texto de *Los Pazos de Ulloa*. Como advierte Penas (2000), en la segunda edición pudo actuar un corrector castellanohablante insensible –y casi siempre desafortunado- a los usos gallegos (capítulo I: Boh se convierte en Bah; laísmos, leísmos, caída del *le* expletivo), además de la propia autora. Caso curioso es la perpetuación de la falta de ortografía *baqueta (por vaqueta, cuero de ternera curtido) del capítulo III: de la primera edición (muy pulcra y bien puntuada), a la segunda –parece que doña Emilia escribía mal esta palabra, ya que en otras ocurrencias también utilizó la grafía b- e incluso a las ediciones modernas (Alianza Editorial, reimpresión, 2000 –también "Mamá", como en la traducción al inglés más reciente, por "Mama", en capítulo II-; Espasa Calpe, 1987; Castalia, 1986...; Cátedra, 1997, reproduce –aunque dice corregir, también debería leer *vade*- la *princeps*; está corregido en Penas sin embargo). En el capítulo 8, pág. 84 de Alianza 2000, otro ejemplo de la fluctuación del texto: "blandiendo su vieja escopeta, remendada con cordeles" (sigue a la primera en esta ocasión) se opone a Alianza 1982, que lee: "blandiendo su vieja escopeta, atada con cordeles"[38].

-Si nos fijamos en el genotexto de *Morriña*, muy escuetamente conservado, nos percataremos de los trasiegos y vaivenes de una escritura *in statu nascendi*. Comprobémoslo transcribiendo parte del documento ARAG: 257/2: 8-17) y, a continuación, *amplificatio* y celo elocutivo mediante, el texto canonizado o sancionado definitivamente por la autora para hacer gemir los tórculos:

> Rogelio estaba en esa edad en que un muchacho criado entre faldas y en una sana y casta atmósfera casera, no puede eximirse de cierta cortedad embarazosa en su trato, siquiera fuese el más superficial, con mujeres. Se hallaba sin embargo más en su [?][39] centro

[37] Natalia Regueiro (2002) ha recuperado en edición informatizada esta importante publicación.

[38] Casos similares podríamos aducir en la *collatio* de las ediciones modernas de *La Madre Naturaleza*. Aguilar, Alianza y Taurus-Cátedra puntúan y segmentan el texto con notorias diferencias entre sí al tiempo que usan las comillas o la cursiva para el mismo propósito o se valen o no de los puntos suspensivos.

[39] Empleo para la transcripción los usos convencionales de Grésillon 1994.

con las de menos posición: con las decian era guasa, y que siempre le tomaban el pelo. Este sufrimiento desaparecía con las criadas y gentes inferiores; pero la que iba a su lado, aunque de trazas bien modestas y casi humildes, tenía no sé qué recato, que cosa señoril y modesta, que quitaba la posibilidad de mostrarse con ella familiar ni bromista. Como al mismo tiempo le parecía risible ir con ella y no dirigirle siquiera la palabra, se determinó á preguntar, con suma formalidad.

-De parte de quien viene esa carta? No lo sabe V.?
-Sé si señor. Viene de parte de las señoritas del general
[en el vuelto, *tête-bêche*, cuentas, compras...]

Rogelio, hacia la mitad del invierno, digan la verdad, estudiaba poco. Si hubiese estudiado mucho nadie es capaz de decir [...] lo que hubiera sido de su complexión fina, de su delicado organismo. Criado como en estufa, todo nervios y todo vivacidad, no es dable decir si, en caso de necesitar el estudio asíduo, para afianzar una carrera en que estribase en lo futuro su sustento, y el de su familia, esta lucha y esta tensión violenta le hubiesen robustecido o le hubiesen asesinado, destruyéndole en flor. ¿Quién puede predecir lo que seria de la frágil planta de invernáculo si la expusiesen al soplo del [il.] Se haria tronco robusto, ó se [?] doblaría.

[El capítulo IV, en la edición de Biblioteca Castro, pp. 789-790 y 831, lee, en cambio]:

... Rogelio atravesaba esa edad en que un chico criado algo falderamente, en la casta atmósfera maternal, no puede evitar una impresión de cortedad penosa cuando trata con mujeres desconocidas aún. Cierto que las de condición inferior no le atarugaban tanto: las señoritas eran su muerte: siempre creía que se burlaban de él, que cuanto le decían era pura matraca, que no hacían sino tomarle el pelo, gozarse en su confusión y comentarla luego a solas, con maliciosa y despiadada ironía; pero ahora, al lado de la muchacha vestida de luto, experimentaba la misma turbación, porque a pesar de su pobre traje, no tenía pinta de lo que se entiende por mujer ordinaria. "¿La diré algo? ¿Se reirá de mí? Más se reirá si me quedo mudo. No, la palabra hay que dirigírsela". Entonces se le ocurrió preguntar con suma formalidad:

-¿Quién le envía a mamá esa carta? ¿Lo sabe usted?
-Sé; sí, señor. ¿No lo he de saber? Las señoritas del general Romera. ¿No las conoce?
[...]

Allí estaban, sobre el barnizado escritorio, los antipáticos libros de texto, impresos en papel de estraza, con tipos gastados y turbios, y despidiendo de sus mustias hojas y de su parda cubierta toda la secura de la aridez, todo el humo del hastío. Nunca le habían caído en gracia a Rogelio los tales librotes; pero ahora... Apenas intentaba abrirlos para repasar una conferencia, una niebla de aburrimiento pertinaz se le subía a la cabeza, y una especie de disolución moral se verificaba en su espíritu, en el cual cierta voz rebelde murmuraba vagamente herejías así: "Anda, hijo, déjate de pamplinas, reniega de esa ciencia oficial, manida, huera, sin jugo. La realidad y la vida son otra cosa. Eso con que pretenden alimentarte es un conjunto de vejeces, la cáscara de un limón exprimido ya por la mano

diez y nueve veces de la Historia. Ha caducado cuanto estudias. Te quieren llenar el cerebro de restos momificados, de trapos polvorientos y de antiguas telarañas. Te quieren meter en la cabeza la vieja balumba jurídica, y que de un salto te encuentres en la edad de los tertulianos, Laín Calvo, Nuño Rasura y el honrado *Fantoche*. Quieren que seas de palo como él. No, eres de carne y hueso; eres hombre; la vida te llama, y la vida a tu edad, a falta de un estudio que desarrolle la armonía de tus facultades, es... Esclavitud".

-Podrían aducirse otras confrontaciones de textos en distintos estadios de redacción de *La Prueba*, *La piedra angular*, *Doña Milagros*, *El tesoro de Gastón*, *El saludo de las brujas*, *Dulce Dueño*... con sus respectivas características de escritura y su particular tangibilidad. No es el momento, dicho trabajo está por hacer. Valgan de prueba adicional dos ejemplos extraídos de la escritura de cuentos, faceta ésta enormemente pródiga en avatares por ser la prensa editorial reducto último (o primero) de su letra. La *enmendatio* en los cuentos: "Por dentro" y "Poema humilde".

"Por dentro" (ARAG: 257/15) publicado en *El Imparcial*, el 21 de enero de 1907 (Paredes 1990: II, 388-390). Compárese el incremento final con el laconismo del formato periodístico:

"No ignoraba que, á ruegos de la difunta, nadie la había desnudado y vestido; que sobre su misma ropa habían colocado su propio hábito, ya dispuesto para servir de mortaja. Al pudor, y tal vez a un piadoso recato de crueles mortificaciones, se atribuyó esta voluntad, respetada como las otras. Y María del Deseo soñaba con recoger el escapulario, tesoro de recuerdos, que doña Rafaela llevaría siempre consigo. Trémula de emoción, se acercó al cadáver".

"Vistiendo el negro hábito de los Dolores, en el humilde ataúd –de los más baratos, según expresa voluntad de la difunta-, yacían los restos de la que tan hermosa fue en sus juventudes. La luz de los cuatro cirios caía amarillenta sobre el rostro de mármol, decorado con esa majestad peculiar de la muerte. Aquella calma de la envoltura corporal era signo cierto de la bienaventuranza del espíritu; así lo supuso María del Deseo, sobrina de la que descansaba con tan augusto reposo al asomarse a la puerta para contemplar por última vez el semblante de la Dolorosa".

"Un poemita" (ARAG: 257/50) se convierte en "Poema humilde" en *Un destripador de antaño* (Paredes 1990: II, 41-42 sólo elimina las tildes de los monosílabos y del adverbio *sólo*, asimismo, en su texto caen varias comas del final del tranco). Nótese el trueque onomástico:

"Las situaciones que voy á describiros son tan vulgares, que ya no pertenecen á la poesía sino á la bufonada; ni al arte serio y lleno de emoción, sino á la caricatura grotesca. ¡Si casi no me atrevo á tratarla! Sed indulgentes con el asunto, y también conmigo. Son los amoríos del soldado y de la criada. Se querían ya en la aldea, ya cuando él volvía del trabajo, las noches de los sábados, al salir de *parranda*, si los demás mozos se paraban indistintamente ante todas las cancillas de las garridas mozas, él siempre iba á hocicar en una misma cancilla, la de Rosa del tio Tomás; y en las tardes de los domingos, en el bailoteo

entre el polvo de la carretera, él no bailaba sinó con la misma, con Rosa, ni Rosa quería más pareja que su Mingos. Cuando se sentaban juntos en la carballeira, la magnífica robleda centenaria donde la gruta desprende sus notas embalsamadas con el olor compuesto de la amapola y la manzanilla, hablabanse poco: se quedaban absortos, cual si de ellos se hubiese apoderado un letargo mortal, una absorción profunda".

"Lo que voy a contaros es tan vulgar, que ya no pertenece á la poesía, sino á la bufonada en verso; ni al arte serio, sinó á la caricatura grotesca, de la cual diariamente hace el gasto. Sed indulgentes y no me censuréis, porque donde suele verse risa he visto una lágrima.

Lo que voy á contaros son los amoríos del soldado y la criada de servir. Se querían desde la aldea, donde ambos nacieron; y cuando, después de haber destripado terrones toda la semana, las noches de los sábados salían los mozos de parranda y broma, cantando y exhalando gritos retadores, Adrián siempre echaba raíces en la cancilla de Marina, y Marina no se despegaba de la cancilla para dar palique a Adrián. Las tardes de los domingos, al armarse el bailoteo sobre el polvo de la carretera, la pareja de Adrián era Marina, y que nadie se la viniese á disputar; y al celebrarse la fiesta patronal, sentados juntos en la umbría de la tupida *fraga* –mientras la gaita y el bombo resonaban á lo lejos, doliente y quejumbrosa la primera, rimbombante y triunfador el segundo- Marina y Adrián callaban, como absortos en el gusto de allegarse, aletargados de puro bienestar. Sólo al anochecer, hora de regresar á sus casitas por los caminos hondos, Adrián, despidiendo un suspirote, soltaba el brazo con que tenía ceñida, solapadamente, la cintura maciza y redonda de su rapaza" (*Un destripador de antaño*).

-Numerosos cuentos de Pardo Bazán conocieron variantes hasta ahora insospechadas. El vaciado de la prensa periódica arroja nueva luz sobre el dinamismo de aquellos textos breves que, como decía la autora, se vendían bien. Si comparamos las versiones de algunos de ellos –está en marcha una investigación exhaustiva de este asunto, objeto de la Memoria de Licenciatura de Mar Novo Díaz (cfr. su artículo de 2002)- con las que definitivamente prosperaron, las contenidas en los volúmenes recopilatorios de la autora y que Paredes Núñez transcribe, nos persuadimos, no sin cierta perplejidad, de la existencia de fases o estadios de redacción no concomitantes. Compárense, por vía de ejemplo –y hay más cambios en este cuento-,

1/ "En tranvía" (*Los Lunes de El Imparcial*, 24 de febrero de 1890/ *Nuevo Teatro Crítico*, 1892 y Paredes 1990: II, 97, que no cita salvo el periódico):

"La mañana de un domingo. Abril cede el turno á Mayo, y la frescura primaveral y algo ya del ardor veraniego tejía el velo de azul purísimo extendido sobre la villa y corte. La gente que vuelve de misa y del callejeo matinal asalta en la Puerta del Sol el tranvía del barrio de Salamanca. [...] Llevan las señoras la blonda de la mantilla caída sobre la frente, aumentado con su vaga penumbra el brillo de las pupilas negras...".

"Los últimos fríos del invierno ceden el paso a la estación primaveral, y algo de fluido germinador flota en la atmósfera y sube al purísimo azul del firmamento. La gente, volviendo de misa o del matinal correteo por las calles, asalta en la Puerta del Sol el tranvía del barrio de Salamanca. Llevan las señoras sencillos trajes de mañana; la blonda de la mantilla envuelve en su penumbra el brillo de las pupilas negras;"

2/ "De Navidad", *La Época*, 1896/ *Cuentos de Navidad y Reyes* y Paredes 1990:

"Buscaba ya su padre el Príncipe con que había de desposarla, cuando Lucía declaró que quería tomar el velo. Orso se desesperó, porque á su manera, adoraba á aquel último retoño de su raza; mas no hubo remedio y Lucía entró en un monasterio de la Orden de Santo Domingo, en que había florecido Catalina, llamada *Eufrosia*, á quien el mundo venera con el nombre de *Santa Catalina de Siena*".

"Discurría ya su padre el príncipe con quién desposarla, cuando Lucía declaró que deseaba tomar el velo. Orso se desesperó, porque a su manera, adoraba a aquel último retoño de su raza; mas no hubo remedio; la voluntad de Lucía se impuso, y la niña entró en un monasterio de la Orden de Santo Domingo, en que había florecido Catalina, llamada *Eufrosina*, a quien el mundo venera hoy con el nombre de *Santa Catalina de Siena*" (Paredes 1990: II, 218).

3/ "Antiguamente" (*La Ilustración Española y Americana*, 22 de julio de 1913/ "Cuentos de fantasía", Paredes 1990: III, 241):

"[Final] -¿Ve usted? –interrumpió D. Gerardo Malvado. –Otros tiempos y mejores... Hoy, ¿quién restituye ni valor de un ochavo?"

"-No sé si se condujo como tal; pero los sufrimientos y el remordimiento le cambiaron mucho. Murió, señora, de una enfermedad horrible, que sólo pueden padecerla los negros.

-Y yo –añadió Ramiro- detesto desde entonces a los hipócritas".

4/ "Reconciliación" (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1914/ "Reconciliados", Paredes 1990: III, 255). Cambian la puntuación y segmentación:

"Se veía que recientemente había sido removido el craso terreno; faltaban, en un espacio regular, las plantas y arbustos; la tierra aparecía obscura, pelada, delatando las nuevas fosas. Y el viejo Avelaneira, el curandero, que me acompañaba en aquel paseo hacia la iglesia, dio detalles. Eran dos las sepulturas acabadas de abrir, y los que allí se habían enterrado á un tiempo, unidos en muerte por el odio y no por el amor, fueron siempre los dos mayores enemigos de la parroquia".

"Pero recientemente el terreno había sido removido, y faltaban, en un espacio bastante grande, las gayas flores: la tierra aparecía desnuda. Se habían cavado allí sepulturas recientemente. Y el viejo Avelaneira, el curandero, me hizo saber que eran dos las sepulturas acabadas de abrir y que los que allí se habían enterrado a un tiempo, unidos en muerte por el odio y no por el amor, eran siempre los dos mayores enemigos de la parroquia".

5/ "La salvación de don Carmelo", *La Esfera*, 1914/ *Cuentos de la tierra*/ Paredes 1990: III, 258:

"Tocante á otras flaquezas que, revelan lo mísero de la condición humana, se discutía y había partidarios de que en tal respecto D. Carmelo era fiel observante de sus votos; pero los que no le querían reconocer este mérito, dispusieron de un argumento poderoso, el día en que vieron en casa del Abad á un niño, por cierto precioso, de pocos meses, al cual D. Carmelo y su ama, Ramoniña, viejísima y cerril, atendieron á trompicones, dándole por una cuchara leche, vino, puches de maíz y sopa de pan".

"Tocante a otras flaquezas, que revelan lo mísero de la condición humana, mucho se discutía, y había partidarios de que el cura no hubiese cometido, en tal respecto, graves desmanes; pero los que también en este respecto le acusaban, dispusieron de un argumento poderoso el día en que vieron en casa de don Carmelo a un niño, por cierto precioso, casi recién nacido, al cual criaron como pudieron, dándole a beber leche de vacas y puches de harina de maíz, la vieja y cerril ama del párroco" (*Cuentos de la tierra*: 155).

6/ "Madre gallega", *Blanco y Negro*, 1896/ *Un destripador de antaño*, Paredes: II, 27):

"Era el tiempo en que las víboras de la discordia, agasajadas en el sangriento seno de la guerra civil, anidaban en cada pueblo, y tal vez en cada hogar. El negro encono, el odio lívido, la cruenta saña, encarnando en el cuerpo de las horribles sierpes, penetraban en las familias, separaban á los hermanos y les encendían en el alma instintos fratricidas".
"Era el tiempo en que las víboras de la discordia, agasajadas en el cruento seno de la guerra civil, bullían en cada pueblo, en cada hogar tal vez. El negro encono, el odio lívido, la encendida saña encarnando en el cuerpo de aquellas horribles sierpes, relajaban los vínculos de familia, separaban a los hermanos y les sembraban en el alma instintos fratricidas".

7/ "¿Cobardía?", *Los Lunes de El Imparcial*, 16 de marzo de 1891/ *Cuentos de Marineda*, Paredes: I, 118:

"... nos encontrábamos en el club ocho ó diez peces –gran concurrencia para un acuario tan chico. –Se había fumado, despellejado, tocado problemas administrativos, literarios y científicos, contado verdores, aquilatado puntos difíciles de ciencia erotológica, roído los zancajos á la docena de señoritas que estaban siempre sobre la mesa de disección, picado en la política local y analizado por centésima vez la compañía de zarzuela; pero no se enzarzara verdadera disputa de esas que arrebatan la sangre á los rostros y paran en manotones, gritos y frases de cólera más ó menos descomunales".
"... nos juntábamos en el Club ocho o diez peces –gran bandada para un acuario tan chico-. Se había fumado, murmurado, debatido problemas administrativos, científicos y literarios; contado verdores, aquilatado puntos difíciles de ciencia erotológica; roído zancajos a la docena de señoritas que estaban siempre sobre la mesa de disección; picado en la política local y analizado por centésima vez la compañía de zarzuela; pero no se había enzarzado verdadera gresca, de esas que arrebatan la sangre a los rostros y degeneran en desagradables disputas, voces y manotadas".

Los cambios que se perciben hacen ostensible un proceso de reescritura no atribuible a tipógrafos o cajistas, aunque ellos también mediatizan los textos.

II. 5.- Estado actual de la cuestión: éxito y degradación textual

Corregir y pulir los textos que han llegado hasta nosotros exige acomete una *editio variorum* que dé cuenta de los sucesivos cambios a que sometió Pardo Bazán su escritura. Está por realizar una edición crítica de su *Opera Omnia* que contenga las varias lecturas que la propia autora barajó y que, a efectos de reconstrucción de su

proceso escritural, poseen la misma importancia que el estadio considerado definitivo que dio a la estampa. Tampoco éste ha sido objeto de transcripción fiel y rigurosa del todo hasta hace relativamente poco (las *Obras Completas* de la Biblioteca Castro, muy cuidadosamente editadas, reproducen la primera edición de librería; hay ediciones facsimilares de sus libros de cocina, ediciones críticas de *Los Pazos de Ulloa* y de *Insolación*[40], Pardo Bazán figura ya en los catálogos de editoriales de la solvencia de Crítica, Castalia, Cátedra, Espasa Calpe o Alianza Editorial y su obra está en proceso de ser registrada digitalmente). Pero aún es de ayer el lamentable acarreo de *ruidos* en colecciones completas o antológicas de textos y cuentos de la autora. La *vulgata* pardobazaniana establecida en la edición de Aguilar con preparación y prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles y Harry L. Kirby (Aguilar Muñoz 1964[41]) cumplió un papel decisivo durante décadas, empero, agotada ya, no puede mantenerlo a la vista de sus descuidos textuales y de índole filológica, restañados ahora merced a la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán en la Fundación José Antonio de Castro.

Resulta obvio que Pardo Bazán se lamentaba con razón de ciertos desaprensivos traductores y editores que convertían sus obras en tejidos llenos de nudos que sólo alguien meticuloso y consciente podía deshacer. Muchas veces dejó constancia de la esmerada revisión a que sometió una de sus obras más queridas, *San Francisco de Asís*, tarea que contingencias como el nacimiento de su tercer hijo o los traslados de un domicilio a otro no llegaron a dificultar. El tono militante de una misiva a Luis Vidart, felizmente exhumada por el profesor Maurice Hemingway, permite comprobar su entusiasmo en las labores correctoras y su afán de subsanar los inesperados defectos de ciertas ediciones con ayuda de amigos entendidos: "Habrá V. visto en la *Revista de España* un artículo mío que forma parte del *S. Francisco* y que se continuará en el número próximo. Está plagado de erratas en el italiano, pero espero que en lo sucesivo no sea así, pues corregirá Menéndez Pelayo las pruebas" (Hemingway [7-X-1881] 1986: 266).

[40] Ermitas Penas, editora de ambas, opta por la primera lección por considerarla la óptima. Idéntica decisión tomó Marina Mayoral al efectuar el cotejo de las primeras ediciones de *La Quimera* (la de *La Lectura*, en formato de revista, entre 1903-1905, la de Administración en la Imprenta de Idamor Moreno, de 1905, la de *La Época*, también por entregas, en periódico, entre 1906 y 1907, la de Administración en la Imprenta La Editora, [s. a.] y la de Renacimiento o 5ª edición) y preferir la primera edición en volumen, pese al millar y medio de variantes detectadas en los tránsitos ulteriores (Mayoral se ha ocupado de ello en un epígrafe magistral, 1991: 100-110).

[41] No me ha sido posible consultar todavía esta fuente.

III. La transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán

III. 1.- "La gloria de las letras"

Emilia Pardo Bazán aspiraba a la gloria de las letras, se lo escribió a Giner de los Ríos el 25 de enero de 1882 (Varela 2001: 460). Desde muy pronto, su vocación literaria ocupó su tiempo y su vida. Cada borrón, cada prueba, era un paso en el camino que había emprendido contra todo y quizá contra todos. Fue construyendo su identidad de escritora poco a poco, sin vacilar, sin desmayos[42]. Sus papeles y borrones, su nutrida biblioteca de millares de volúmenes ("12 ó 14.000"), sus tertulias de los lunes y jueves, sus visitas a casas editoriales, su presencia pública atestiguan ese esfuerzo de creación de una identidad de mujer de letras. También su vanagloria al preciarse de haberla alcanzado. ¿Qué le faltó a doña Emilia? Salvo un sillón en la Academia, batalla que perdió pero no la guerra, como diría (Heydl-Cortínez 2002: 169), lo logró todo, lo ha logrado todo. Botrel repasa con mucho tino su trayectoria ascensional dentro de un campo literario en vías de autonomización, su dedicación (15 cuartillas y 8 horas diarias), cómo preconiza los derechos inalienables de la propiedad intelectual, trabaja su imagen pública y define en fin su proceso de autoencumbramiento (Botrel 2003b; *cfr.* asimismo los "Apuntes", en el pasaje concerniente a Victor Hugo).

A tal ascensión habrá de contribuir el conjunto de tácticas y estrategias editoriales emprendidas y entre las cuales no es la de menor envergadura la conversión del papel de prensa en papel de libro. Doña Emilia se percató pronto de la rentabilidad -no solo económica también mediática y publicitaria a efectos de construcción de una imagen pública consagrada- que podía depararle el hecho de compilar crónicas y artículos aparecidos poco antes. Más de una vez se confesó abiertamente partidaria de este género de volúmenes, amenos y atractivos como *España Contemporánea* de su amigo Rubén Darío:

> Alabo esta buena costumbre de reunir y conservar las crónicas periodísticas. ¡Cuántas veces cogemos un diario; leemos en él, con interés sumo, una crónica que guarda conexión con otras y forma parte de una serie, y nos queda el apetito abierto é insaciado, porque no volvemos nunca á encontrar ocasión de echar la vista encima á las crónicas restantes! Por otra parte, la colección de Rubén Darío tiene unidad. Es la narración de un viaje y de las impresiones en él recibidas. Trata de España con espíritu literario, fijándose sobre

[42] "Yo podría reposar como la mujer de piedra, sin que por eso nos faltase el pan ni a mí, ni a los míos. No es, no ha sido nunca el interés el que me ha empujado. Es que esa labor la llevo en la sangre, en cada partícula de mi ser. Como la gata de Marinamos [sic], que, trocada en doncella y prendido el velo nupcial, al ver un ratón se pone a cuatro patas y echa a correr, yo, al ver un libro, una página escrita, lo dejo todo a un lado; y el día en que no escribo, ni estudio un poco, hago cuenta de que he perdido mi jornada, estéril, baldía. Las letras son para mí como para el marino su elemento, para el labrador la tierra, y para el dipsómano el vaso colmo de líquido rubí. Al hablar de vocación no miento ni exagero, y más de cien tomos lo prueban en demasía" (Sinovas Maté 1999: II, 1161).

todo en las manifestaciones del arte y en el estado de las letras. Por lo cual constituye un documento de especial interés" (nº 1005, 1901: 218)[43].

III. 2.- "Autora y editora de mi obra"[44]

"Para los autores, no era una cuestión nada fácil editar sus obras. Se trataba ante todo de una aventura sujeta al empeño, la suerte y las relaciones personales, cuando no de la casualidad, para encontrar a unos editores limitados en sus aspiraciones por las dificultades técnicas y financieras de la producción" (Pascual 1994: 55). En el mercado, de nuevo cuño, se cruzaron autores y editores (en la mayoría de los casos, más impresores o libreros que editaban libros), y ambos estuvieron abocados al aprendizaje.

Dice serlo, con orgullo, en carta a Giner de los Ríos fechada presumiblemente a comienzos de 1892, cuando está próxima la publicación de las "Cartas a un literato novel", que aparecen aludidas:

> No hago misterio ninguno de que he escrito a todos los directores de periódico que conozco, para que *anuncien y juzguen* (¡ojo, no para que elogien!) mi novela [*La piedra angular*]. Y tanto creo que estoy en mi derecho al hacerlo, que en el próximo número del *Teatro* esclareceré ese punto debidamente. Si ellos no quieren anunciar, bien, en su derecho están, pero yo no les daré el libro, que aunque poco vale y cuesta, al fin no se lo daría yo por el gusto de que lo leyesen.
>
> Paréceme que el que de eso se haya escandalizado, siendo tan sencillo, natural y comercial en la autora y en la editora que soy, será uno de esos *pusilli animi* de que habla la Escritura. Pues claro que he de trabajar el anuncio de mis libros; ¡no faltaba más! (Varela 2001: 475).

III. 3.- Contratos editoriales, mercados y crematística

Doña Emilia negocia con los editores, busca controlar la distribución y traducción de sus obras y concibe la producción literaria como mercancía a través de la

[43] Un año antes, ya había incidido en una cuestión que implicaba que el lector de sus crónicas pudiese agradecerle tal idea, por haberla llevado a la práctica con anterioridad y por tal vez pretender hacerlo con las que tenía *sous les yeux* (Ruiz-Ocaña Dueñas 2004, lo ha hecho posible muchos años después): "nadie archiva las crónicas –deploraba-, y á veces los mismos que las escriben se desdeñan de recogerlas en volumen, considerándolas hojas que se lleva el aire, palabras dispersas que no merecen durar. Mas no por eso dejan de producir su efecto, de contribuir en su medida á la cultura, vulgarizando mil impresiones delicadas y aficionando á una lectura más fina y más sugestiva que la de los mazorrales *fondos*. Los *fondos*, aquellas indigestas empanadas de antaño, han tenido ya que adaptarse á la gracia y ligereza de la crónica, para que el público los tolere" (*La Ilustración Artística*, nº 948, 1900: 138).

[44] Así se considera en carta a Giner fechada, con toda probabilidad, en 1891 (Varela 2001: 475).

cual *emanciparse* y mantenerse (*Cartas a Galdós* 1978: 98). Tal orientación venía forjándose desde muy atrás, acaso desde que empezara a tornear sus primeros renglones ante la mirada perpleja y previsora de un padre dispuesto siempre a darle buenos consejos:

> Me decía mi padre cuando empecé a publicar que debía de procurar siempre que no me costaran mucho mis libros; y hasta ahora, vamos, mis obras no me cuestan dinero; se pagan ellas solas... Es lo que siempre hay que procurar, que no le cuesten a uno" (Estévez Ortega [1923 *circa*]: 31).

A diferencia de otros autores que han dejado rastro de sus estrategias comerciales en la correspondencia con sus editores, a menudo trufada de ruegos, postergaciones, adelantos, plazos y desencuentros[45], no disponemos en cambio de información precisa en el caso de Pardo Bazán. Todo induce a pensar que no hay un editor por antonomasia de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, aunque sí hubiera varios de especial entidad (Cortezo, Fe, Henrich, Sucesores de N. Ramírez). Pese a sus protestas de mala administradora de su producción en carta a Galdós[46], lo cierto es que nuestra autora asumió discontinuamente esa función editora si bien de modo parcial y, sin duda, con un si es no es de amor al arte. Mil ejemplares se tiraron del *Nuevo Teatro Crítico*, el fiasco económico, materializado en que la práctica totalidad se quedó sin vender, y ello impediría su continuidad. La inversión no resultó rentable, pero no rompió la secuencia ulterior de la autoedición sin embargo.

Crédito, honor y seriedad comercial atribuye a *La Lectura* de Francisco Acebal (Heydl-Cortínez [1910]: cit. *infra* 74), cuya casa editora elogia (*Hernán Cortés* sería obra de su catálogo). De igual manera, le merecen buena opinión las actividades editoriales puestas en marcha por Ruiz-Castillo –por primera vez con dirección literaria, de Gregorio Martínez Sierra-, cuya Biblioteca Renacimiento, bajo la razón social de Prieto y Compañía, conocía bien: "Las ediciones cuidadas y el carácter de modernidad prestan a esta naciente Biblioteca mucho atractivo" (Ibd.: 76). Seguramente agradecería también el que se inaugurase con ella un nuevo modelo de relación con los autores buscando contratos en exclusiva y fórmulas remunerativas que incluían a veces mensualidades fijas. Los contratos otorgaban una parte importante en concepto de derechos de autor, y en algunos casos, se fijaba una

[45] Paradigmático es el caso de Balzac, *vid.* Nicole Felkay 1987. Las relaciones de Leopoldo Alas –siempre muy pendiente de certificar por correo postal las pruebas corregidas o de exigir segundas pruebas con vehemencia, extremos éstos de cuya constancia no hay huella en doña Emilia, probablemente porque el trato verbal y personal debió suplirlos- son conocidas gracias a Blanquat y Botrel, 1981. Para uno de los episodios de las desgraciadas experiencias con los editores en el caso de Galdós *vid.* Botrel 1974).

[46] "... acaso podrías asociar la administración de mis libros á la de los tuyos, pues yo soy literalmente incapaz de administrarme, y siempre tendré que estar á merced de los editores;" (1978: 98).

asignación mensual como anticipo de tales derechos que oscilaba entre 500 y 1000 pesetas (Martínez Martín 2001: 197). En 1911, doña Emilia pondera la relevancia del sello Renacimiento "que [a] dos años escasos de fundado ha venido a ser en España la más importante casa editorial" no tanto por el volumen y galanura de los libros como por monopolizar las producciones de la literatura contemporánea escrita en castellano[47]. El balance de sus colaboraciones con Renacimiento –que es tanto como decir su práctica de la autoedición, en una empresa que será absorbida por la CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones)- viene a confirmar sus aspiraciones anteriores de pulcritud y cuidado, no tanto de ganancia; los libros dignamente editados son motivo de un orgullo que la complace más que el puramente monetario. Habla, pues, libre de toda sospecha cuando dedica palabras de alabanza a la Biblioteca donde mantiene sus libros:

> Lo que voy diciendo de 'Renacimiento' no es un reclamo; no es ni siquiera un interesado elogio. Aquí han naufragado, no sólo los escritores noveles, sino muchos y muy famosos y expertos autores, en la ingrata tarea de administrarse a sí propios; no porque les faltase mérito, sino porque carecían de ese espíritu, de ese genio comercial, que, me decía no ha mucho un capitalista argentino, parece ser un don de los pueblos jóvenes; y, además, porque la tarea de administrar y la de producir tienen algo de incompatibles. Pero ello es que yo, por indulgencia de la suerte, conseguía ir sacando a flote la vasta edición de mis obras completas (sin preocuparme excesivamente del aspecto económico de la cuestión), y obtenía un resultado satisfactorio para mi dignidad de artista. Hablo, pues, de la biblioteca, no como el náufrago agradecido al cable que le tienden, sino con el más puro y elevado fin, el de anhelar que se difundan y sean populares, si es posible, en América, las bellezas literarias y de todo género de nuestro arte y de nuestro idioma en el actual período. Quizá esta biblioteca, llena de alientos, de vigor juvenil, nos familiarice también aquí con lo selecto de la actual producción americana en lengua española. Hago votos por la realización de tan fraternal deseo (Sinovas Maté 1999: I, 538-539).

Desconocemos el alcance exacto de sus tratos con los editores, a quienes frecuenta a menudo como dejan ver sus escritos más íntimos. En casa de Fe se reúne con Galdós, allí corrige pruebas y allí dice ver las de don Benito; es fácil lanzar la hipótesis de que su pérdida se debió a que se quedaron allí, y se han perdido para siempre. Llega a entablar amistad con alguno de ellos e incluso a responder a algún reto de esa procedencia: *Misterio* fue fruto de una apuesta que contrajo con Bailly-Baillière, editor tiempo atrás de la segunda salida de *San Francisco de Asís*, y finalmente, al perder la apuesta, que consistía en que ella misma no sería capaz de escribir un

[47] No sin vanagloria, Pardo Bazán se siente en lugar privilegiado por formar parte del elenco de nombres que enriquecen el catálogo de Renacimiento: Galdós, Sellés, Unamuno, Benavente, los Quintero, Baroja, Dicenta, Machado, Marquina, Ganivet, Rusiñol..., enumera, figuran en sus filas también. Defiende su limpieza moral y su lejanía del industrialismo fácil, a diferencia de la estirpe editora de colecciones populares cuya escabrosidad tienta al gran público sin que, no obstante, la empresa incurra en ilegitimidad alguna (Sinovas Maté 1999: I, 535-539).

folletín histórico a lo Dumas, el fautor de su edición, lujosa y repetida edición.

Esas relaciones debieron causar no poca envidia a Leopoldo Alas, *Clarín*, quien la acusó de urdir "manejos internacionales de carácter editorial" (*Madrid Cómico*, nº 448, 19-IX-1891, en Penas 2003: 195-198; para la cita de la última página, *vid*. Bonet 2003: 173).

Doña Emilia presta atención a la difusión de su obra entre el público hispanoamericano. Ya en *La cuestión palpitante* reconocía –como hemos recordado *supra*, que allí "nosotros tenemos un público inmenso, si atendemos a las repúblicas de Sud América [*sic*] que hablan nuestro idioma. Pero gracias a la indiferencia con que se mira cuanto a las letras atrae, los libreros e impresores de por allá pueden saquear a los escritores hispanos muy a su sabor, y ese público ultramarino resulta estéril para la prosperidad de la literatura ibera" (1989: 317-318). Galdós apostillará años después, al hacer la crónica de las conferencias rusas en el Ateneo que sus obras son demasiado conocidas en España y en la América Latina para que necesite él hacer de ellas los encomios que merecen. Todavía en 1899, Pardo Bazán no deja de atribuir a aquel mercado un peso específico en la difusión de sus textos: "Los novelistas españoles cuentan con un número mucho mayor de lectores y admiradores en América que en su propia patria. Las cartas entusiastas, los homenajes respetuosos y apasionados, los elogios sin reservas, lléganles casi siempre de América, como también de América proceden los grandes pedidos de ejemplares. Y en América es también donde se imprimen las novelas españolas de resonancia" (*La Nación*, 29 de junio, en Sinovas Maté 1999: I, 184). Otros peligros pueden acechar, como la mala distribución de los libreros españoles, más preocupados por ganancias leoninas:

> Si algún día refiriese yo al menudeo el calvario de los escritores españoles, ante las estrechas miras y la falta absoluta de espíritu emprendedor de los libreros, que dejan el mercado de América abandonado y no sueltan un ejemplar sin tener primero en el bolsillo la peseta, escribiría un curioso artículo. Baste indicar, verbigracia, que estoy cansada de que vengan a mi casa gentes, pidiendo obras que en las librerías les han dado por agotadas, a fin de ahorrarse el trabajo de pedírmelas. De Cuba he recibido cantidad de cartas preguntándome dónde pueden encontrarse mis obras, que sin duda los libreros no remiten a la Antilla. Y sin embargo, dificulto que exista comercio de más limpia ganancia para el intermediario, o sea el librero, sobre todo cuando vende al mostrador, embolsándose el veinticinco, el cuarenta y hasta en ocasiones el sesenta, sin poner más de su parte que los vidrios del escaparate. A pesar de este encogimiento y descuido, la librería ha sido base aquí de fortunas y caudales saneadísimos (Heydl-Cortínez [1910]: 73).

Ningún artículo debía ser gratis (Heydl-Cortínez 2002: 133, 241), existe una lógica del mercado; la profesionalización de las letras implica el pago de un estipendio al escritor y periodista (*vid*. su colaboración en el *Diario de la Marina*, el 23 de julio de 1911, en Heydl-Cortínez 2002: 132-133). En carta a Rafael Altamira dice cobrar dos duros por cuartilla ("se conformaba con sacar de los suyos [escritos] para alfileres" (Escolar 1984, citado en Pascual 2001: 377). Cuentas de sus ediciones figuran en su

archivo personal como hemos visto. El abandono de los títulos proyectados para la Biblioteca de la Mujer hubo de basarse en la falta de rentabilidad y de respaldo femenino que se le deparó. Doña Emilia se sintió atraída por la popularidad que el artista podía llegar a obtener ("la fama estrepitosa, la venta de centenares de miles de ejemplares, la devoción irrazonada y por lo mismo vehemente de las muchedumbres"[48]).

Está por estudiar la presencia de sus obras en las grandes colecciones y catálogos editoriales, en los gabinetes de lectura, en casinos, instituciones y bibliotecas particulares (ya disponemos de algunos datos de la conformación de la de Martínez Barbeito y García-Sabell, cedidas a la Fundación Barrié de la Maza de A Coruña), de igual modo, carecemos de datos acerca de sus donativos a bibliotecas –salvo excepciones, Urgorri 1975-). Las reseñas coetáneas pueden proporcionar informaciones de relevancia en este sentido y aquilatar la diversificación editorial de sus textos –rentabilidad, sí, pero honradez al no comerciar dos veces con un mismo relato. Del alcance de abusos y ediciones piratas poco sabemos todavía.

El corpus está abierto aún: textos que desconocíamos emergen en la exploración de hemerotecas (cuentos en la prensa lucense o santanderina, poemas como "La mejor madre"... son otros tantos testimonios impresos hasta ahora trasconejados).

En carta de Lázaro Galdiano del 17 de mayo de 1905, el director de *La España Moderna*, que acogería varias obras suyas en virtud de una estrategia de publicación y de publicidad muy meditada por la autora, consigna que le abonará 100 pesetas por artículo, "aunque solo tenga 8 cuartillas cada uno" (Thion Soriano-Mollá 2003: 61).

En 1914 confesó haber ganado a razón de 15.000 pesetas por año a lo largo de los treinta que llevaba de escritura remunerada: unos 90.000 duros, aproximadamente (El Caballero Audaz, art. cit.[49]). *Grosso modo*, medio millón de pesetas a lo largo de más de cuarenta años de dedicación permanente a la escritura es el fruto monetario de sus ganancias.

III. 4.- Precisiones, prácticas y cuidados. Aggiornamento

Kasabal se hizo eco de una circunstancia que otros colegas señalaron también (Luis Alfonso: "preservó de injurias de cajistas", evitó los fallos tipográficos que se habrían cernido sobre *La cuestión palpitante*): la tenaz e intencional dedicación a la escritura, a su buen pergeño y a su esmerada corrección. Esto abarcaba no solo la invención sino el proceso mismo de la forja de la materialidad de la prosa como texto primero y como producto textual editorial después. Para Kasabal, "En su trato con los editores es de una gran formalidad, y en sus empresas de una gran constancia;

[48] Cit. en Patiño Eirín 1998: 333, de *La literatura francesa moderna*, II, 1911: 180, en referencia al folletín.

[49] El artículo seminal de Monguió 1951 no dedica a Pardo Bazán comentario alguno.

palabra que dé la cumple, y empresa que comienza la acaba, cueste lo que cueste" (*La Ilustración Artística*, nº 802, 1897).

Son los "Apuntes autobiográficos" dechado de muchas virtudes literarias de la autora pero también un buen repaso de sus fases sucesivas en la carrera poligráfica. En ellos incide, al calor de una evocación que institucionaliza los engranajes de su formación autodidacta, en la diligencia con que cumplió sus compromisos de entrega a los editores. Reitera, por ejemplo, que la demora en la salida a la luz pública de *La Tribuna* se produjo a causa del editor: "Aún no se había publicado *La Tribuna*, si bien estaba ya en manos del editor, cuando por primera vez corrió la locomotora desde Madrid á la Coruña, y tuve el gusto de conocer a muchos periodistas de la corte [...]. Después de *La Tribuna* escribí *El Cisne de Vilamorta*, otra novela, que ya quedaba en poder del editor cuando salí para Francia á pasar el invierno del 85, -como también la colección de novelas breves que lleva por título *La dama joven*" ("Apuntes" 1886: 77 y 78).

Con respecto a la creación de empresas editoriales que abaratan el libro en los primeros balbuceos del siglo XX, en cuyas prensas se publican novelas breves de la propia autora en tiradas enormes, algunas llegarían a los 400.000 ejemplares (*El Cuento Semanal*, *El Contemporáneo*, *La Novela Semanal*, *La Novela Corta*[50], en algún caso en primera salida además), doña Emilia se distancia de ese trabajo al por mayor porque

> Aparte de que rara vez son otra cosa que traducciones las obras que están en este caso, debo añadir que el descuido bárbaro de los textos y lo horriblemente feo de la tipografía hacen de tal empresa un riesgo más para la cultura. El libro debe abaratarse, pero sin detrimento de la buena literatura y del gusto. Publicar textos adulterados, mutilados, en jerga, no es servicio, sino daño. No alimenta el comestible amasado con yeso o mezclado con sustancias tóxicas. Hay libros que envenenan. Y no lo digo en el sentido de que sean peligrosas las doctrinas en ellos expuestas, sino en el de que estragan el paladar y agregan a la ignorancia la suficiencia del que cree aprender y no hace más que espesar las tinieblas de su cerebro (*Diario de la Marina*, 22 de mayo de 1910, en Heydl-Cortínez 2002: 74).

Más de una vez deplora "nuestras detestables costumbres bibliográficas": "Si Plantino [tipógrafo del Renacimiento] resucita y le enseñamos nuestro vil libraco de a tres pesetas, sin ilustraciones, sin márgenes, sin colofón, sin frontispicio, con su papel de estraza y sus erratas a docenas, o nuestro periódico de a cinco céntimos, con su tinta que se borra y mancha, ¿qué gesto de desdén haría el prócer architipógrafo, el del "Compás de oro", gran señor y gran intelectual?" (*Por la Europa católica*: 68).

Mención aparte merece la cuestión de la licitud de la publicación de los inéditos

[50] En su año inaugural, en el número 4, el 5 de febrero de 1916, saca *La aventura de Isidro*, con una portada con un primerísimo plano de la efigie de doña Emilia, por cierto, poco reproducida de tal guisa.

de Pardo Bazán. Claro es que el investigador los considera de relevancia documental e interés noticioso, rara vez este interés es también estético o literario y ahí tenemos la mejor demostración de la conciencia autorial, buena discernidora de lo valioso y lo desdeñable. Sin embargo, desde un punto de vista meramente ético, ¿tenemos derecho a reconstruir lo que la autora no quiso dar a los tórculos y preservó entre sus papeles? ¿No modificamos así la imagen de su patrimonio textual, la definición de su personalidad literaria? Tal vez, si hubiésemos de solicitar su permiso, doña Emilia habría declinado autorizar al que perseguía encender "el furor de lo inédito". Así lo dejó consignado al tratar en 1907 de Ferdinand Brunetière y de su homónimo ensayo, en que condena "la nimia y afanosa rebusca de páginas olvidadas, hasta cuando esas páginas se refieren a personalidades de alto relieve. Ni es un puente para la ignorancia el que tiende Brunetière al reprobar la erudición menuda: al hacerlo, da la prueba de su naturaleza de crítico, pues la crítica obliga a estudiar, y también olvidar y sacrificar gran parte de lo estudiado, o siquiera a situarlo en su exacto punto de vista, relegándolo al término que le corresponde" (Kirby 1973: 1307). No otra cosa apuntará en las páginas de *La Ilustración Artística* en el mismo año para precaverse quizá de rescates futuros que, clarividente como era, sabía que podrían llegar un día: "Los primeros trabajos de un escritor, rara vez dan idea de sus aptitudes. Balzac escribió más de veinte novelas que repudió y de las cuales no quiso reconocerse autor, detestables las creía, y la crítica está conforme en que lo eran. Los tempranos versos de Victor Hugo en el colegio no valían nada. Racine empezó por un drama que hizo trizas. Casi siempre se presta un mal servicio a un autor, cuando se publican sus trabajos juveniles" (16-XII-1907, nº 1355: 810). ¿Qué hubiera pensado hoy doña Emilia? A tenor de lo escrito, hubiera asentido al axioma de su admirado Heine: "C'est un acte illicite et immoral que de publier ne fût-ce qu'une ligne d'un écrivain qu'il n'a pas lui-même destinée au grand public", o a la advertencia de Chateaubriand: "M'écoutera-t-on quand je dis que je renie les ébauches que l'on pourrait publier de moi, et que je n'adopte que mes tableaux entièrement finis? Qui est juge aujourd'hui?" (Grésillon 1994: 13 y 88). No son jueces ya hoy ninguno de ellos.

III. 5.- Pauta editorial prevaleciente

Ha sido común un cierto desdén a la letra de Pardo Bazán, como si el cauce estético realista que la acogió fuese dique que contuviese todo asomo de revisión. Esto queda desmentido con la frecuentación de sus manuscritos y el cotejo de sus ediciones aunque, salvo raras excepciones, no se haya tenido todavía en cuenta el factor genético y sea claro el predominio de la reproducción de la primera edición.

Lejos de aquella desmañada manera de presentar los textos, que tanto quiso combatir, cuando escribía de *Pascual López*, editado por Montoya, "Tipográficamente hablando, no han visto más fea cosa los siglos: un libro luengo y achatado como una solla, con cubierta de color azul sucio, plagado de erratas, y por contera hasta

equivocada la paginación" ("Apuntes" 1886: 52), su propósito es difundir la idea de la necesaria pulcritud editorial: rigor y limpieza, buena presentación, sobriedad, registrar el año de publicación, en definitiva, seguir un "código de buena crianza editorial" (1892) son sus principales agasajos para con el lector.

IV.-Conclusiones. Hacia una edición genética de los textos pardobazanianos

Varias tareas se plantean como necesarias para rehabilitar el taller de la escritora:

Recuperar el patrimonio textual y asumir el pacto genético de Emilia Pardo Bazán en todas sus emisiones es tarea que se impone como imperativa. Tal designio lleva aparejado el abandono de la idea de una escritura torrencialmente fácil, que tendría connotaciones de irreflexiva y repentista, aplicada a Pardo Bazán. A crear ese estereotipo, que tanto ha dañado la intelección y hermenéutica del escritor realista, contribuyó su propio hijo: "el carácter distintivo de la labor de mi madre era la extrema, la prodigiosa, la mágica facilidad. La prosa brotaba de su imaginación como el chorro de la fuente. Nada le costaba más que nada"[51].

Necesidad de acometer la conformación de un corpus de documentos genéticos que pueda dar razón de la escritura *in fieri*, procesualmente concebida, única garantía filológicamente solvente de una edición crítica. Dicho corpus – determinado con criterios ecdóticos científicos que integren la morfología total de los textos- es a día de hoy irreductible todavía. El dossier genético no está concluido aunque ya lleva visos de estarlo pronto con la relativa fijeza que impone toda búsqueda tendente a establecer una *recensio* de las variantes. Difícil parece, sin embargo, que surjan nuevos documentos autógrafos de sus obras literarias que obliguen a establecer un aparato o proponer una *collatio* que demuestre líneas de transmisión textual que puedan estar fuera de lo conocido.

Una vez preparado el texto para su publicación, Pardo Bazán corregía de la prensa al libro. También corregía las galeradas y capillas (a veces *in situ*), pero los textos que prefirió fueron los publicados en la *editio princeps* en libro (por ella se decanta en el caso de *Insolación*, persuadida de que la corrección de pruebas de imprenta, tan profusa, aunque no aprovechada para la segunda edición, que sólo revela leves retoques (Penas Varela 2001: 50), la había llevado a escribir tal vez otra novela, que nunca publicó –*La première éducation sentimentale* no es *L'éducation sentimentale*[52]- y

[51] *Vid.* Prólogo a una edición popular, *Mis mejores cuentos*, que en realidad no son sino novelas breves: *La gota de sangre, Dioses, La muerte del poeta, Belcebú*, que dice son las predilectas de su madre. Madrid, Prensa Popular. [1931?], s. p. Depositado en la Biblioteca de la Fundación Barrié de A Coruña, a la cual agradezco la cortesía de facilitarme su lectura.

[52] *Cfr.* Martine Bercot 1993.

que paradójicamente desechará como texto canonizable en sus *Obras completas*.

Ya sea en catálogos de anticuario, ya en viejas compilaciones de los editores que recojan la taxonomía de sus trabajos y no se hayan perdido, el rastreo exhumador resulta tarea imprescindible dentro y fuera de nuestras fronteras, sólo de esa manera podremos explicar la vida de los textos de doña Emilia y calibrar así su probablemente considerable alteridad. Reproducirla exige el manejo de un código de transcripción diplomática[53] que respete escrupulosamente la disposición del texto en el manuscrito, la puntuación y la ortografía, amén de cualquier otra incidencia. Una edición genética ha de presentar exhaustivamente y en su orden cronológico los testimonios de una génesis. Es preciso reproducir todos los manuscritos del *avant-texte* (Bellemin-Noël 1972) en su orden (notas documentales, esbozos y rasguños). El mejor procedimiento es sin duda el facsimilar, como complemento a la transcripción. Todo género de precisiones acerca del trazo, los soportes y los útiles de escritura, o incluso la eventual metaescritura, debe atenderse también, así como su integración en una historia global de la génesis que abarque asimismo documentos que hemos llamado periféricos como correspondencia, testimonios de otros, etc. (Grésillon 1994: 189).

En colecciones de bolsillo, en crestomatías especializadas promovidas por editoriales, en antologías efectuadas por colectores y críticos, en compilaciones totalizadoras de sus relatos breves o en aquellas que tan solo agavillan un ramillete, en textos para el aprendizaje del español o de difusión general, en traducciones, múltiples son las maneras de acceder a la obra de la autora de *Los Pazos de Ulloa*. Importa notar que ese acceso no es uniformemente valioso ni recomendable. Es de desear un mayor respeto a la factura proteica del legado pardobazaniano, al detalle de su escritura sutil, concienzudamente incubada para aquel lector incógnito, *alter ego* que acuciaba a la escritora en ciernes que siempre fue Emilia Pardo Bazán, en silencio:

> ... el escrito lleva consigo otra especie de soledad. El escrito es olvido. Olvido de su origen, de los latidos concretos de aquel tiempo en que fue engendrado, y, sobre todo, el escrito es causa del olvido. La letra se aplasta sobre la lisa superficie de la materia que la sustenta y habla a sus lectores desde esa *superficialidad*. Entender es, sin embargo, una forma de interiorización, una forma de intimidad en que la superficie de las letras alcanza *relieve*, y eso presenta una paradójica riqueza [...]. El resultado final de una *escritura* no agota, sin duda, el largo proceso de elaboración en que tal escritura llegó a consolidarse, ni la historia de las diversas posibilidades que se ofrecieron, más o menos conscientemente, al escritor que, de lo múltiple tuvo que elegir, en el acto de escritura, una sola *palabra* (Emilio Lledó 1998: 30 y 83).

[53] Grésillon propone también como válida la que llama *linéarisée*, o bien la mixta –cruce de esta transcripción y la diplomática- para dar cumplida cuenta de las operaciones de escritura y sus diversas adherencias: lecturas hipotéticas o reconstruidas, etc. (1994: 123).

V.- APÉNDICE DOCUMENTAL.

I. Génesis:

1.- "Está próxima a ver la luz mi *Tribuna*, de la cual ya he corregido las pruebas. Engolosinada por el artículo que dedicó a mi *Cuestión palpitante*, casi le pediría a usted otro, si supiese cómo se lo había de decir, pero no se me ocurre fórmula alguna para tan impertinente solicitud" (E. Pardo Bazán, Carta a Ixart, fechada en La Coruña, 17 de Noviembre de 1883, *vid.* David Torres 1977: 393).

2.- "Dentro de pocos días recibirá usted un ejemplar de mi *Cuestión palpitante*. En cuanto a *La tribuna* no sé si dije a V. que el editor no la imprime hasta Setiembre. Como me la ha pagado religiosamente, aguardo por consideración hacia su desgracia; si no ya la hubiese recogido, pues me parece larga de gestación" (Carta a Oller, fechada en La Coruña, julio 9, 1883, *vid.* Marina Mayoral, "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", *Homenaje al profesor A. Gallego Morell*, II, Granada, Universidad, 1989: 397).

3.- "He recibido una carta de Cortezo para la Biblioteca de novelas que proyecta. Mucho me gustó el plan, que ya tenía Güttenberg allá en Madrid y que al fin no llevó a cabo. Yo había hablado con Fe acerca de mi novela actual y éste quería tomarla, pero habiendo un plan de ese género ya le dije yo a Fe que lo prefería. Supongo que V. también entrará en la empresa, escribiendo algo para ella. Las novelas están mucho mejor sin ilustraciones, a menos que éstas sean una cosa muy artística" (*Ibidem*, fechada en París, Enero 27 de 1886, 1989: 406).

4.- "He hecho, en cambio, cuanto he podido por dar á conocer en la prensa madrileña sus libros de V. Empresa difícil, si las hay. La prensa está en el pié de no hablar de libro alguno, exceptuando aquellos cuyos autores van ellos mismos de redacción en redacción, con el suelto en la mano muchas veces, listo y corriente ya para pasar a las cajas. Con decirle a V. que no han dicho *esta boca es mía* a propósito del libro de Galdós, le parecerá a V. muy natural que de mis Pazos de Ulloa tampoco hayan escrito media palabra (del 2° tomo hablo)" (Carta a Polo y Peyrolón, fechada en La Coruña, 28 junio [1888], *cfr.* Mª Luisa Lanzuela Corella, "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Manuel Polo y Peyrolón", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre 1989: 300).

5.- "... Manco de Zúñiga quiere publicar mis crónicas de la Exposición y como el asunto es de actualidad me he dado prisa a volver para cojerle [*sic*] aquí y entregarle el original, pues de otro modo, como [él] regresa a París, no podría ya dársele ni él imprimirlo hasta Noviembre" (E. Pardo Bazán, *Cartas a Galdós*, C. Bravo Villasante 1978: 48).

6.- "... tempestades de bajas pasiones se desencadenaron alrededor de una mujer alejada de luchas de intereses y banderías, incapaz de agraviar a nadie, y que no ha respondido a los ataques sino con el silencio y la perseverancia, redoblando el trabajo

y corrigiendo la labor hasta donde lograba notar sus deficiencias" ("Una carta de Doña Emilia. El monumento a la Pardo Bazán", *El Regional*, Lugo, nº 7503, 1905: 1).

II.- Historia editorial.

1.- "... me refugié en mi habitación y garrapateé mis primeros versos, que barrunto debían ser unas quintillas. ¡Ah! ¡Si yo pudiese soñar con el honor de verlas impresas en los periódicos, que venían entonces atestados de poesías encerradas en orlas!" [...] "De cuantos allí había [libros, en la biblioteca de Sangenjo], uno solo recuerdo: pero ese con tal viveza, que estoy segura de que si ahora encontrase la edición, la reconocería. Era una Biblia en varios tomos, con notas y preciosos grabados: me engolfé en su lección y no perdoné ninguna de las partes de su incomparable todo". [...] "... sentí con inexplicable gozo que mi mano asía ya los misteriosos volúmenes [...] Abrí uno de los tomos, repasé la portada, miré la viñeta..." (E. Pardo Bazán, "Apuntes autobiográficos", 1886: 13, 15 y 19, respectivamente).

2.- "Sus encomios de V. me animan a reunirlos [artículos de *La Época* sobre "La cuestión palpitante") en un tomo y escribiré a Madrid a ver si aparece un editor que me ahorre el trabajo de pensar en edición..." (Carta a Leopoldo Alas, *Clarín*, con fecha de 17 de marzo de 1883, *vid.* D. Gamallo Fierros 1987: "*La Regenta*, a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a 'Clarín'", *Actas del Simposio Internacional Clarín y 'La Regenta' en su tiempo*, Oviedo, 1984, Universidad de Oviedo/Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, p. 284).

3.- "-¿Y por qué no te gusta ya imprimirlo en Orense?

-Verás... Le sobra razón a Roberto Blánquez, que me lo aconseja desde Madrid... Ya sabes que ahora Roberto está allá, empleado... Dice que las obras impresas en provincias no las lee nadie; que él ha visto el desprecio con que se miran allí las que traen pie de imprenta de fuera de la corte... Que además aquí tardan un siglo en imprimir un tomo, y salen plagados de erratas, y con una forma tan fea... En fin, que no gustan... Y para eso...

-Pues a Madrid con el libro; ¿qué importa?

-Chica... Roberto me asusta con los precios de las ediciones... Parece que la broma cuesta un ojo de la cara... No hay editor que compre versos, ni siquiera que vaya a medias con el autor..." (E. Pardo Bazán 1999: *El Cisne de Vilamorta*, cap. XXII, Segundo García y Leocadia Otero conversan, pp. 801-802).

4.- "No atribuyas, alma mía, a falta de cariño el que esta carta sea algo rápida, más rápida de lo que yo quisiera. Estoy trabajando 7 y 8 horas diarias y me duele la muñeca de tanto escribir. Es que las crónicas, trabajo ante todo de actualidad, quieren ser publicadas antes de que la Exposición se cierre, y la Exposición va a cerrarse muy pronto, y en la publicación en tomo tengo mucho que enmendar; por lo cual no me doy punto de reposo" (E. Pardo Bazán, *Cartas a Galdós*, 1978: 80).

5.- "Quisiera que me sobrasen tres o cuatro semanas para consagrarlas a incluir en la edición de mis *Obras completas* el agotado *San Francisco de Asís*, que necesito

revisar y corregir esmeradamente, por lo cual habré de esperar ocasión y tiempo. [...] Acabo de recoger en *Obras*, en un solo volumen, los dos tomos de mis viejas crónicas de la Exposición de 1889, *Al pie de la torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, bajo el título único del tomo que más se popularizó, o sea, *Al pie de la torre Eiffel*. Francamente, parecíanme las crónicas cosa baladí, y dudé antes de resolverme a darles cabida en *Obras*; pero me obligó el saber que todavía se leen y la especie de atractivo de curiosidad que presta a *La torre Eiffel* aquella *cuestión militar* que provocó antaño. [...] Revisar pruebas me cuesta más que llenar cuartillas. Rabian los impresores porque corrijo, y no saben que más rabio yo por haber de corregir" ("Veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán. Torres de Meirás, 27 de agosto", *El Heraldo de Madrid*, septiembre de 1900, *circa*, falta la fecha en ARAG: 277/5).

III.- Transmisión textual.

1.- "... del pico de la pluma apoyado sobre la cuartilla en blanco sube por la mano al corazón, a manera de corriente eléctrica, un deseo de expansión, un afán irresistible de comunicar al público lo más recóndito de nuestro pensar y sentir" (E. Pardo Bazán, "Apuntes" 1886: 8).

2.- "En esta carta inédita del 13-VII-1884 dirigida desde La Coruña al Presidente de la Asociación de Escritores y Artistas la socia Emilia Pardo Bazán

tiene el honor de acudir a la Asociación de Escritores y Artistas en solicitud de su valioso apoyo para exigir reparación de un incalificable abuso [...] cometido en mengua de la propiedad literaria. Habiendo publicado la que suscribe en el pasado otoño una novela titulada *La Tribuna*, cuya primera edición de cierto número de ejemplares establecido de antemano, vendió al Sr. D. Alfredo de Carlos Hierro, reservándose para las nuevas ediciones la propiedad de aquélla y el derecho de reimprimirla, el periódico de La Habana ha publicado recientemente en su folletín dicha obra, sin permiso de la autora y negándose hasta ahora a conceder a ésta la indemnización a que tiene derecho, con arreglo a la ley de propiedad literaria [...].

El 8-VII-84, el Presidente de la Asociación escribe al director del *Diario de la Habana* y de ello informa a Emilia Pardo Bazán el mismo día (Archivo de la Asociación de Escritores y Artistas españoles)" (*cfr.* Jean-François Botrel 2003b: 161).

3.- "... hice un trabajo para la Fortnightly Review sobre "Las mujeres españolas", y si me lo admiten, lo pagarán bien. Además ahí se me abre otro mercado, si el trabajo gusta. Yo estoy contenta de él: pero es un poquito fuerte; armaría un alboroto en España tal vez si se publicase en español" (E. Pardo Bazán, *Cartas a Galdós*, 1978: 59).

4.- "... huya como del fuego de esas ridículas portadas, donde aparece, muy mal grabado y asaz borroso, el retrato del autor. Si ni sus medios de V. ni la generosidad

del empresario alcanzan a un buen grabado en acero, renuncie V. a que conozcan su geta [*sic*] las edades futuras [...]. No permita V. tampoco frontispicios *verdes*, mujeres vestidas a la ligera, grupos expresivos ni cosa que trascienda a tal. El arte tiene sus fueros, y no les impondré límites pueriles; pero bien ciego es quien no ve por tela de cedazo, y esos adornos de mal gusto son cosa distinta de los fueros susodichos. Coloque V. al frente de todas sus obras el año de publicación [...]. Cuide V. todo lo posible del primor y limpieza de la edición. Esmerarse en la vestidura de los libros forma parte del código de la buena crianza editorial. Y no me arguya V. que yo he pecado en esto mucho y se han publicado libros míos que da rabia verlos, o daba, porque, loado sea Dios, ya se agotaron y no deshonran ningún escaparate con su facha. Yo no estaba en Madrid cuando se hicieron tales ediciones, y las que dirigí en persona, sin tener pretensiones de lujo (el lujo excesivo lo repruebo también, a no ser puro capricho de bibliófilo) son esmeradas y correctas" (E. Pardo Bazán, "Cartas a un literato novel", 1892: I, 29-31).

5.- "Le parecerá a usted increíble que por falta de tiempo haya demorado la respuesta a su carta del 29 de mayo; sin embargo, nada es más cierto; yo vine aquí con trabajo atrasado, y además tuvimos huéspedes y tenemos obra abierta, sin más arquitecto ni más dibujante que yo; y entre trazar capiteles historiados y escribir para los tiranos –hemos convenido en que así se llaman los editores- y atender a los amigos que nos acompañan, se me ha ido este mes y parte de otro" (E. Pardo Bazán, carta a Emilio Ferrari, *cfr.* Martínez Cachero 1947: 255).

6.- "Yo no fui a la literatura por necesidad ni con codicia de ganar dinero. No dejo de estimar la ganancia, en primer término porque implica la certidumbre de ser leído... aunque en España... ser leído equivale a contar un secreto a varias personas prudentes que no lo divulgan.

Para calcular lo que me ha valido, en conjunto, la literatura (no solamente los libros, sino los artículos en España y en el extranjero, y las traducciones de mis novelas, que en los EE. UU. me han pagado bien), puede servirme de guía el presupuesto de mis gastos personales, cubierto primero en parte y después totalmente por mis ganancias de pluma.

Conjeturo que en el tiempo que llevo de sacar partido de ella habré cobrado 75.000 duros. Parece mucho así, en números redondos, y alarma; repártase entre tantos años de labor activa, casi incesante, y se verá que es modesto",

"Fechado en 'Torres de Meirás, 15 de julio de 1904'", en respuesta a la encuesta que el diario madrileño *El Gráfico* promovió en julio de aquel año en torno a la cuestión "¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?", publicada el miércoles 20 de julio de 1904, nº 38, p. 1, *apud* H. Escolar, *Editores madrileños a principios de siglo*, Madrid, Ayuntamiento/Instituto de Estudios Madrileños/CSIC, 1984. En la última página citada seguimos leyendo: "Al comenzar su carta de contestación dice que empezó a escribir en 1876, y que un editor catalán le pagó por un artículo, sin indicar cantidad, con la

que se compró 'una sortija cintillo de diamantes'. [...] Pardo Bazán termina diciendo que: 'Mis libros –excepto *San Francisco, La cuestión palpitante, Viaje de novios, Los pazos, Cuentos de amor, De mi tierra, Insolación y Morriña*- se venden poco. Valdrán poco también, y puede ser que no sepamos comerciar en este ramo. Las ediciones que hacemos son caras; la propaganda, nula. Nuestro mercado algo substancioso, la América española, está minado por las ediciones furtivas... No ha mucho, un importante diario sudamericano anunciaba la edición de uno de mis libros y añadía que, habiéndolo encontrado muy de su gusto los lectores, se proponía ofrecerles sin tardanza otro de la misma ganadería"(*vid.* P. Pascual 1994: 385-386).

7.- "J'ai l'intention –me dit-elle- d'écrire quelques livres qui seront publiés en langue française et qui mettront la France en relation avec l'Espagne artistique, littéraire et intellectuelle, encore très peu connue de nos jours. Si Dieu me prête vie, comme disaient les vieux Chrétiens, le premier de ces livres sera: *L'Art en Espagne au XIXe siècle*. Celui-là, je n'ai pas à l'écrire, mais seulement à le terminer. Il me fut commandé par la Société d'Éditions Artistiques de la rue Louis-le-Grand. La récente faillite de cette maison me fit abandonner ce travail, peu de temps après l'avoir commencé. Aujourd'hui, un autre éditeur me propose de l'acheter, pour le publier en français, bien entendu. Je l'écris en espagnol, on le traduira ensuite, mais c'est l'édition française qui paraîtra la première. Je commence à Goya et je finis aux contemporains, aux jeunes, à Rusiñol. Jusqu'à présent, on n'a pas traité ce sujet méthodiquement, dans son ensemble, du moins que je sache; et cela n'est pas sans m'embarrasser, car je n'ai aucune oeuvre pour me guider" (E. Pardo Bazán, en E. Gómez Carrillo (1-IV-1906): "Lettres espagnoles de Mme Pardo Bazán à Paris", *Mercure de France*, p. 461).

VI.- *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán (Relación tomada del Tomo XXVIII).

Tomo I.- *La cuestión palpitante*. Precio, tres pesetas. [1891]

Tomo II.- *La piedra angular* (novela). Tres pesetas. [1891]

Tomo III.- *Los Pazos de Ulloa* (novela). Los dos tomos, cuya primera edición se vendía a seis pesetas, en un volumen al precio de cuatro pesetas. [1892]

Tomo IV.- *La madre naturaleza* (novela). Los dos tomos, cuya primera edición se vendía a seis pesetas, en un volumen, al precio de tres pesetas y media. [1892]

Tomo V.- *Cuentos de Marineda*. Tres pesetas. [1892]

Tomo VI.- *Polémicas y estudios literarios*. Tres pesetas. [1892]

Tomo VII.- *Insolación y Morriña* (Dos novelas amorosas). Tres pesetas y media. [1892]

Tomo VIII.- *La tribuna* (novela). Tres pesetas. [1892]

Tomo IX.- *De mi tierra* (segunda edición). Tres pesetas. [1892]

Tomo X.- *Cuentos nuevos*. Tres pesetas. [1894]

Tomo XI.- *Doña Milagros*. Tres pesetas y media. [1894]

Tomo XII.- *Los Poetas épicos cristianos*. Tres pesetas y media. [1895]

Tomo XIII.- *Novelas ejemplares*. Tres pesetas y media. [1896]

Tomo XIV.- *Memorias de un solterón* (novela). Tres pesetas y media. [1896]

Tomo XV.- *El saludo de las brujas* (novela). Cuatro pesetas. [1898]

Tomo XVI.- *Cuentos de amor*. Cuatro pesetas. [1898]

Tomo XVII.- *Cuentos Sacro-profanos*. Cuatro pesetas y media. [1899]

Tomo XVIII.- *El niño de Guzmán* (novela). Agotada. [1899]

Tomo XIX.- *Al pie de la torre Eiffel. Por Francia y por Alemania*. Edición corregida y completa, en un volumen. Tres pesetas. [1899]

Tomo XX.- *Un destripador de antaño* (historias y cuentos regionales). Tres pesetas y media. [1900]

Tomo XXI.- *Cuarenta días en la Exposición*. Tres pesetas y media. [1900]

Tomo XXII.- *Una cristiana.- La Prueba* (novelas). Los dos tomos, cuya primera edición se vendía a siete pesetas, en un volumen al precio de cinco pesetas. [1900]

Tomo XXIII.- *En tranvía* (Cuentos dramáticos). Tres pesetas y media. [1901]

Tomo XXIV.- *De siglo a siglo* (1896-1901). Tres pesetas. [1902]

Tomo XXV.- *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la Patria. Cuentos antiguos*. Tres pesetas y media. [1902]

Tomo XXVI.- *Por la Europa Católica*. Tres pesetas y media. [1902]

Tomo XXVII.- *San Francisco de Asís*. Primera parte. Cuatro pesetas y media. [1903]

Tomo XXVIII.- *San Francisco de Asís*. Segunda parte. Cuatro pesetas y media [1903]

Tomo XXX.- *Un viaje de novios. El tesoro de Gastón* (Novelas). Seis pesetas. [1907]

Tomo XXXI.- *El fondo del alma* (Cuentos). Tres pesetas y media. [1907]

Tomo XXXII.- *Retratos y apuntes literarios*. Primera serie. Cuatro pesetas. [1908]

Tomo XXXIII.- *La revolución y la novela en Rusia*. Peseta y media. [1908]

Tomo XXXIV.- *Mi romería*. Una peseta. [1908]

Tomo XXXV.- *Teatro*. Cuatro pesetas y media. [1909]

Tomo XXXVI.- *Sudexprés*. (Cuentos). Tres pesetas y media. [1909]

Tomo XXXVII.- *La literatura francesa moderna*. I. El romanticismo. [1910]

Tomo XXXVIII.- *Dulce dueño*. (Novela). Tres pesetas y media. [1911]

Tomo XXXIX.- *La literatura francesa moderna*. II. La transición. [1911]

Tomo XL.- *Belcebú*. (Novelas cortas). Tres pesetas y media. [1912]

Tomo XLI.- *Literatura francesa moderna*. III. El naturalismo. [1914]

Tomo XLII.- *La Sirena negra*. (Novela). Tres pesetas y media. [1914]

Tomo XLIII.- *Cuentos de la tierra*. Postumo. [1922]

Tomo XLIV.- *El lirismo en la poesía francesa*. Postumo. [1923]

BIBLIOTECA DE LA MUJER

I. SECCIÓN RELIGIOSA.- *Vida de la Virgen María*, según la Venerable de Agreda. (La primera edición se halla agotada ya). Tres pesetas. [1891]

II. SECCIÓN SOCIOLÓGICA.- *La Esclavitud femenina*, por John Stuart Mill. Tres pesetas. [1891]

III. SECCIÓN NOVELESCA.- *Novelas escogidas de doña María de Zayas*. Tres pesetas. [1892]

IV. SECCIÓN BIOGRÁFICA.- *Reinar en secreto (La Maintenón)*, por el Padre Mercier, de la Compañía de Jesús, con un estudio crítico de G. Merlet. Tres pesetas. [1892]

V. SECCIÓN HISTÓRICA.- *Historia de Isabel la Católica*, por el Barón de Nervo, y *Elogio de la misma Reina*, por D. Diego Clemencín. Tres pesetas. [1892]

VI. SECCIÓN PEDAGÓGICA.- *La instrucción de la mujer cristiana*, por Juan Luis Vives, famoso polígrafo valenciano. I. *Tratado de las Vírgenes*. Tres pesetas. [1893]

VII. CRÍTICA.- *La Revolución y la Novela en Rusia*, por Emilia Pardo Bazán. Tres pesetas.

VIII. VIAJES.- *Mi Romería*, por Emilia Pardo Bazán. Dos pesetas.

IX. La mujer ante el socialismo, por Augusto Bebel, jefe de los socialistas alemanes. Tres pesetas. [1893]

X. SECCIÓN DE ECONOMÍA DOMÉSTICA.- *La Cocina española antigua*. Tres pesetas y media. [1913]

XI. SECCIÓN DE ECONOMÍA DOMÉSTICA.- *La Cocina española moderna*. Tres pesetas y media. [1914]

VII.- BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR MUÑOZ, Manuel (1964): *Una experiencia editorial*, Madrid, Aguilar.

ASÚN, Raquel (1981-1982): "La editorial 'La España Moderna'", *Archivum*, Universidad de Oviedo, Tomos XXXI-XXXII, pp.133-199.

AXEITOS VALIÑO, Ricardo (2003): "O Arquivo literario de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 1, pp. 245-247.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1972): *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.

BERCOT, Martine (éd.) (1993): *La Première Éducation sentimentale*, Préface et dossier critique de _____, Paris, Librairie Générale Française.

BLANQUAT, Josette et Jean-François BOTREL (1981): *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. 1884-1893*, Rennes, Université de Haute-Bretagne.

BOTREL, Jean-François (julio-diciembre de 1974): "Sobre la condición del escritor en España: Galdós y la Casa Editorial Perlado, Páez y Cía, Sucesores de Hernando

(1904-1920)", *Letras de Deusto*, nº 8, pp. 261-270.

_____ (1984): "Le succès d'édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós: Essai de bibliométrie", *Anales de Literatura Española*, 3, pp. 119-157.

_____ (1993): *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*, Prólogo de José Simón Díaz, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

_____ (2003a), "El *movimiento bibliográfico*", Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel (dirs.): *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

_____ (2003b), "Emilia Pardo Bazán, mujer de letras", Ana María Freire López (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 155-168.

BOURDIEU, Pierre (1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (nouvelle edition revue et corrigée; première edition de 1992).

BONET, Laureano (2003): "*Clarín* y E. Pardo Bazán: Estampas de un conflicto literario", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, nº 1, pp. 165-176.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español.

_____ (ed.) (1978): *Cartas a Galdós*, Madrid, Turner.

CABALLERO AUDAZ, El, (José María Carretero) (1914): "Nuestras visitas. La Condesa de Pardo Bazán", *La Esfera*, nº 7.

CATÁLOGO DO ARQUIVO EMILIA PARDO BAZÁN NA REAL ACADEMIA GALEGA (2004): ao cuidado de Ricardo Axeitos Valiño e Nélida Cosme Abollo, Real Academia Galega (ARAG) [en prensa].

CLÉMESSY, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 2 vols. Traducción al español de Irene Gambra: Madrid, FUE, 1982, 2 vols.

ESTERÁN ABAD, Pilar (1999): "Los manuscritos de la primera serie de *Episodios nacionales*. Hipótesis interpretativa del proceso de redacción", *Anales Galdosianos*, XXXIV, pp. 13-130.

_____, (ed.) (2001): *'Zaragoza' de Benito Pérez Galdós. Edición y estudio críticos*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", CSIC.

_____, (ed.) (2003), *Cádiz*, Presentación de Peter Bly, Madrid, Cátedra.

ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1921): "La Pardo Bazán", *Vida Gallega*, nº 172, s. p.

_____, [1923 *circa*): "La Condesa de Pardo Bazán", *El Alma de Galicia*, Madrid, Editorial "Mundo Latino", pp. 27-35.

FAUS, Pilar (2001): "El libro, la lectura y las bibliotecas en Emilia Pardo Bazán", *Boletín Aurense*, T. 31, pp. 297-308.

_____ (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación

Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.

FELKAY, Nicole (1987): *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, Paris, Promodis.

FRAGUAS Y FRAGUAS, Antonio (1951): "Catálogo de la Exposición dedicada a la Condesa de Pardo Bazán, con motivo del centenario de su nacimiento", Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, CSIC.

FREIRE LÓPEZ, Ana Mª (2001):, "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, nº 26, pp. 305-336.

_____, (dir.), http://cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan.

_____, (2004): "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán, (un Actas del desconocido proyecto de juventud)", *XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nueva York, 16-21 de julio de 2001, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, pp. 209-219.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (ed.) (1983): "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca de Menendez Pelayo*, LIX, pp. 259-287.

_____ (ed.) (1989): *Emilia Pardo Bazán, La cuestión palpitante*, Barcelona/Santiago de Compostela, Anthropos/Universidade.

_____ (2003): "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión (1921-2003)", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 1, pp. 19-46.

GRÉSILLON, Almuth (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.

HAY, Louis (éd.) (1989): *La naissance du texte*, Paris, Corti.

_____, (éd.) (2002): *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette-CNRS.

HEMINGWAY, Maurice (1986): "Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart, and Other Friends: Eight Unpublished Letters and Two Cards", *Anales Galdosianos*, Año XXI, pp. 263-273.

HEYDL-CORTÍNEZ, Cecilia (ed.) (2002): *Emilia Pardo Bazán. Cartas de la Condesa en el 'Diario de la Marina' (1909-1915)*, Madrid, Pliegos.

KIRBY, Harry L. Jr. (ed.) (1973): *Emilia Pardo Bazán, Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar.

LEBRAVE, Jean-Louis et Almuth GRÉSILLON (dirs.) (2000): *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS.

LLEDÓ, Emilio (1999) [1998]: *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa, Col. Austral.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1947): "La Condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo: el poeta Ferrari (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)", *Revista Bibliográfica y Documental*, I, 2, pp. 249-256.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.) (2001): *Historia de la edición en España 1836-*

1936, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia.

MAYORAL, Marina (1991): "Criterios de esta edición", *Emilia Pardo Bazán, La Quimera*, Madrid, Cátedra, pp. 100-110.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (2000): "La función genética de las variantes en los relatos breves de Galdós", *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, II, pp. 451-465.

MONGUIÓ, Luis (enero-diciembre 1951): "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", *Revista Hispánica Moderna*, XVII, pp. 111-127.

NOVO DÍAZ, Mar (2002): "'Boda' y 'La boda': dos versiones de un mismo cuento de Emilia Pardo Bazán", *Moenia. Revista lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 8, pp. 113-122.

PARDO BAZÁN, Emilia (1886): "Apuntes autobiográficos", *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, Editores, Tomo I, pp.5-92.

_____ [1888] (1984): *De mi tierra*, Vigo, Edicións Xerais.

_____ (febrero, marzo y mayo 1892), "Cartas a un literato novel", *Nuevo Teatro Crítico*, nº 14, I: 16-41, nº 15, II: 18-35 y nº 17, III: 27-40.

_____, *Obras completas*, (1947): Tomo I, Novelas/Cuentos, Tomo II, Novelas/Cuentos/Teatro (edición de Federico Carlos Sáinz de Robles), Madrid, Aguilar, (reediciones en 1956, 1964 y 1973). (1973): Tomo III, Cuentos/Crítica literaria (edición de Harry L. Kirby Jr.), Madrid, Aguilar.

_____ (1989): *La cuestión palpitante*, Edición y estudio introductorio de José Manuel González Herrán, Barcelona/Santiago de Compostela, Anthropos/Universidade.

_____ (2000): *Belcebú*, Madrid, Celeste.

_____, *Obras completas*, (1999): Novelas. I: *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina. Un viaje de novios. La Tribuna. El Cisne de Vilamorta*. II: *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza. Insolación. Morriña*. III: *Una cristiana-La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón*. IV: *El Tesoro de Gastón. El saludo de las brujas. El Niño de Guzmán. Misterio*. V: *La Quimera. La sirena negra. Dulce dueño*. Edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán), Madrid, Fundación J. A. Castro. (2002): VI: *Novelas ejemplares: Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer*. Novelas cortas: *El áncora. Cada uno… Allende la verdad. Belcebú. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La pepona. La Serpe. Rodando*. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. Castro. (2004): (Cuentos). VII: *La Dama joven. Bucólica. Nieto del Cid. El indulto. Fuego a bordo. El rizo del Nazareno. La Borgoñona. Primer amor. Un diplomático. "Sic transit". El premio gordo. Una pasión. El Príncipe Amado. La gallega. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. Castro, 2004.

PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.) (1990): *Emilia Pardo Bazán, Cuentos completos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 4 vols.

PASCUAL, Pedro (1994): *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2 vols.

PATIÑO EIRIN, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, Col. Lalia, nº 10.

_____, (2004): "Últimas publicaciones críticas sobre Emilia Pardo Bazán (1993-2003)", *Ibero Americana*, IV, 15, pp. 179-190.

PENAS, Ermitas (ed.) (2000): *Emilia Pardo Bazán, Los Pazos de Ulloa*, Estudio Preliminar de Darío Villanueva, Barcelona, Crítica.

_____ (ed.) (2001): *Emilia Pardo Bazán, Insolación*, Madrid, Cátedra.

_____ (ed.) (2003): *'Clarín', crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, Col. Lalia, Series Mayor, nº 17.

REGUEIRO, Natalia (2002): *Galicia Moderna. Semanario de Intereses Generales. A Habana (1885-1890)*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia, Estudio Introductorio e Índices de_____.

RUBIO CREMADES, Enrique (2001): "Emilia Pardo Bazán", cap. 8 de *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, pp. 501-560.

RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en 'La Ilustración Artística' de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, FUE.

SIMÓN PALMER, Carmen (1986): "Aportación a la bibliografía de doña Emilia Pardo Bazán", *Documentación de las Ciencias de la Información. Estudios en torno a José Simón Díaz*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 45-67.

_____ (1991): "Pardo Bazán, Emilia", *Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia, pp. 473-507.

_____ (1998): "Trece días de la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito", *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a J. M. Díez Tabeada*, Madrid, CSIC, pp. 399-404.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2003[a]): "Historia de una amistad: Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky", *La Tribuna*, nº 1, pp. 97-147.

_____ (2003b): *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura intelectual (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano/Ollero y Ramos.

TORRES, David (1977): "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIII, pp. 383-409*.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2003): "Un inédito de Pardo Bazán con finalidad solidaria. Breves notas de sociología literaria", *La Tribuna*, op. cit, nº 1, pp. 149-161.

URGORRI, Fernando (1975): "Doña Emilia Pardo Bazán y los libros de nuestra

* También en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXI, 93-94-95, 1978-1980, pp. 423-442.

Biblioteca", *Pazo de Mariñán*, A Coruña, Diputación Provincial, Año I, núms. 1 y 2, pp. 45-49.

VARELA, José Luis (ed.) (2001): "E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII, Cuaderno II y Cuaderno III, pp. 327-390 y 439-506.

VILLANUEVA, Darío (noviembre 2003): "El obrador de los literatos", [reseña de Louis HAY (2002), *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti], *Saber leer*, nº 169, pp. 8-9.

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA

DOCUMENTOS PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN.

La intención que guía las páginas que a continuación presento ha sido la de compendiar todos los documentos de que disponemos a la hora de estudiar el teatro pardobazanianano, labor especialmente útil como punto de partida para futuras y necesarias investigaciones sobre el tema. Como es sabido, no es esta una vertiente creadora de la autora que haya merecido una atención particular por parte de la crítica, sobre todo si tenemos en cuenta que sólo se publicó en su tiempo una parte de la misma, que algunos títulos han permanecido inéditos hasta nuestros días y que otros se han perdido y sólo sabemos de ellos a través del testimonio de la propia doña Emilia o por alusiones ajenas. De todos estos aspectos me ocupo en el presente trabajo, empezando por la bibliografía específica y actual sobre el tema, para continuar con las valoraciones coetáneas, las noticias de y sobre el teatro en la autora, ediciones y críticas de las piezas estrenadas o publicadas por ella, las que sólo conocemos por testimonios indirectos, las obras insertas en otros textos no dramáticos, las resultantes de la adaptación de creaciones pardobazanianas, las traducciones a otras lenguas, los dramas publicados sólo recientemente, los que se conservan inéditos y los de autoría dudosa.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA ACTUAL SOBRE EL TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN

ABUIN, Á. (1988): "*La culpa busca la pena*: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia*, 2, pp. 59-76. Estudia las variaciones en la caracterización del héroe melodramático que Pardo Bazán introduce en su drama, acercándolo a la dimensión trágica de Ibsen, Dostoievski, y a técnicas propias del cinematógrafo.

ABUIN, Á. (1998): "Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña *La suerte*", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 4, pp. 95-101. Explica y reproduce una reseña, hasta ese momento inédita, de Carré Aldao al estreno coruñés de la pieza, que se conserva manuscrita en el Archivo de Francisco Pillado de A Coruña.

BATLLES GARRIDO, A. (1984): "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós", *Ínsula*, 447, p. 4. Reproduce tres cartas, hasta ese momento inéditas, de doña Emilia a Galdós entre 1886 y 1892; destacan los comentarios de la Condesa a propósito de la puesta en escena de *Realidad*, en la que participa activamente.

BIEDER, M. (1989): "El teatro de Benito Pérez Galdós y de Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*", en *Actas del IX Congreso*

de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfort, Frankfort am Main, vol. II, pp. 17-24. Argumenta la aproximación de *Cuesta abajo* a las técnicas, perspectiva de la estructura, recursos dramáticos y temática galdosianas.

BLANCO SANMARTÍN, F. (2000): *El Mariscal Pedro Pardo, de Emilia Pardo Bazán: un nuevo eslabón en la literaturización del mito*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Memoria de Licenciatura. Analiza el drama pardobazaniano en el contexto de la literatura sobre hidalgos.

BLANCO SANMARTÍN, F. y X. NÚÑEZ SABARÍS, eds. (2001): *El Mariscal Pedro Pardo, obra inédita de Emilia Pardo Bazán*, Lugo, Diputación de Lugo. En su introducción analizan el texto dramático e incorporan las aportaciones a la literatura sobre hidalgos de la Memoria de Licenciatura antes mencionada.

BRAVO VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente. Se refiere al teatro especialmente en las páginas 262-272; reproduce cartas inéditas interesantes para conocer cómo se gestan algunos de su dramas.

BRETZ, M. L. (1984): "The Theater of Pardo Bazán and Concha Espina", *Estreno*, 10, pp. 43-45. Analiza la similitud de temas y la diversidad de tratamiento en las dos autoras, destacando la influencia de Ibsen en la primera y el conservadurismo de la segunda.

CAMBA, F. (17 de marzo, 1944): "Doña Emilia Pardo Bazán presenció desde un balcón de la Princesa el estreno de su primera obra de teatro", *Marca. Diario Gráfico de los Deportes*, p. 2. Alude al teatro de la autora, en especial a *La suerte*. Recrea cómo doña Emilia, en sus viajes a Galicia, habría observado la escena de las mujeres buscando oro en el Sil, vivencia esta de la que partiría para la redacción su drama.

DÍAZ PARDEIRO, J. R. (18 de marzo, 1994): "El teatro de Emilia Pardo Bazán", *La Voz de Galicia*, p. 41.

FARLOW, C. E. (1977): *Emilia Pardo Bazán and the Theater*, Tesis Doctoral, University of Wisconsin-Madison.

FAUS, P. (2003): "Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. II, pp. 281-315. Panorama general de los textos teatrales publicados por la autora y la recepción crítica de los mismos, así como de su concepción del teatro y de la escena de su tiempo, con especial atención a la figura de Galdós.

GARCIA CASTAÑEDA, S. (1977): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión, en J. M. González Herrán, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, pp. 113-145. Panorama general, muy exhaustivo, de la producción teatral pardobazaniana editada en el volumen 35 de las *Obras Completas*, con especial atención a las reseñas coetáneas y opiniones actuales sobre las obras en cuestión, así como al debate crítico que se establece en su momento entre defensores, detractores y la propia autora sobre su teatro.

HERNÁNDEZ, L. (1992): "Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente a Echegaray",

Anales de Literatura Española, 8, pp. 95-108. Explica los diferentes acercamientos críticos de los tres autores al teatro de Echegaray, "y a diferencia de los críticos moderados que lo atacaban de inmoral, y a pesar del público que lo aplaudía como espectáculo romántico y fantasioso, se proponen buscar en él elementos que expliquen la dinámica interna de la sociedad de su época. En su afán por encontrar una orientación positiva en el teatro de su tiempo frente al anterior aceptan que en el aparatoso y espectacular teatro de Echegaray hay cabida para la nueva ideología revisionista".

HORMIGÓN, J. A. dir. (1996): *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. I (siglos XVII-XIX), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 923-934. Da noticia breve de los siete textos publicados por la autora: título, fecha (de edición y representación), género, espacios, personajes, argumento y sucinto comentario, para lo que incorpora, fundamentalmente, los juicios de M. L. Bretz sobre las piezas a que se remite.

MONTERO ALONSO, J. (10 marzo, 1946): "La Pardo Bazán y sus tentativas dramáticas. De *El vestido de boda* a *Cuesta abajo*", *Arriba*, s.p. Panorama general de los títulos representados; recoge apreciaciones personales sobre los mismos, la recepción del público y testimonios coetáneos, como el de Manuel Bueno o Mariano Miguel de Val.

NEIRA, G., "La Condesa de Pardo Bazán y el teatro", conferencia pronunciada en el ciclo organizado por el Centro Gallego de Madrid en 1951 para conmemorar el nacimiento de la autora; inédito, se conserva en la Real Academia Galega. No escatima elogios para algunas piezas de Pardo Bazán, como *La suerte*; da noticia de *El solterón*, del que poco más se sabe.

NIEVA, F. (1988): "Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán", en M. Mayoral, coord.: *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, Ministerio de Cultura, pp. 189-201. Reivindica el valor del teatro pardobazaniano y hace de él una lectura desde una perspectiva actual que descubre los valores que, en su tiempo, pasaron inadvertidos o suscitaron una abierta animadversión; doña Emilia "Quizá descubrió con estupor el camino que le ofrecía la escena para desarrollar latentes dotes dramática que la renovaban a ella misma de un modo fundamental, despidiéndola del naturalismo tópico hacia regiones trágicas absolutamente desprendidas del compromiso burgués que marcó de un modo más o menos radical a todos los dramaturgos de su tiempo, incluidos los mejores".

NUNEMAKER, J. H. (1945): "Emilia Pardo Bazán as a dramatist", *Modern Language Quaterly*, 6-2, pp. 161-166 Constata que pocos han sido los críticos que, hasta su tiempo, se ocuparon del teatro de Pardo Bazán, y que los juicios críticos que se pueden rastrear a este respecto son escasos y negativos.

PATIÑO EIRIN, C. (1999): "La experiencia frustrada en el teatro: un drama, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 5, pp. 93-115. Contiene un interesante estudio de conjunto sobre el teatro padobazaniano, noticia

y aproximación a *Un drama*, pieza inédita de la autora, así como una completísima bibliografía "de y sobre" el teatro de Pardo Bazán.

PRADO MAS, M. (2002): "Introducción" a E. Pardo Bazán, *Cuesta abajo. Las raíces*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 9-98. Panorama sucinto de la obra general de la autora, su concepto del arte y el teatro de su tiempo; estudio específico de los dos dramas que edita.

PROL GALIÑANES, T. M. (2001): *Un legado literario olvidado: el teatro de Emilia Pardo Bazán*, Tesis de Licenciatura inédita, leída en la Universidad de Santiago de Compostela, dirigida por el Prof. Dr. José Manuel González Herrán. Contextualiza socio-literariamente la obra dramática de E. Pardo Bazán (la escena española en la Restauración y la irrupción de los novelistas realistas y naturalistas en el teatro), analiza los textos publicados por la autora y sintetiza las principales opiniones críticas que los estrenos suscitan.

RIBAO PEREIRA, M. (1998): "Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán", *Boletín Galego de Literatura*, 20, pp. 23-37. Explica la influencia del drama romántico de tipo histórico en la concepción literaria y espectacular de esta pieza juvenil de la autora.

RIVAS CHERIF, C. de (1991): *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*, Valencia, Pre-Textos, (1ª ed. 1945), pp. 268-269.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico, concretamente "Los novelistas en el teatro", pp. 75-108. Breve alusión a las posturas que doña Emilia adopta con respecto a la renovación general de finales de siglo en el marco, fundamentalmente, de la producción teatral galdosiana.

SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1947): "Prólogo a "Teatro" (1897-1909)", en E. Pardo Bazán, *Obras Completas*, vol. 2, pp. 1847-1849.

SCHIAVO, L. y Á. MAÑUECO (1990): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Documentos inéditos", en K. N. March, ed., *Homenaje a R. Martínez López*, Sada, Edición do Castro, pp. 55-72; (1992): "El teatro de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 3, pp. 217-243. Da cuenta de doce cartas, hasta ese momento desconocidas, que pertenecen al epistolario intercambiado por el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza y E. Pardo Bazán, conservadas entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

THION SORIANO-MOLLÀ, D. (2002): "*Verdad-Vérité*, génesis y trayectoria de un manuscrito", *Iris*, pp. 15-52. Analiza la conversión del cuento "Santiago el mudo" en el texto dramático en castellano y su posterior traslación al francés; estudia ambas piezas y subraya la influencia de Ibsen en las mismas.

THION SORIANO-MOLLÀ, D. (2002): "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán", en R. de la Fuente y K. M. Sibbald, eds., *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 375-396. Repaso

a la caracterización de los personaje femeninos de las obras teatrales publicadas por Pardo Bazán: "Pardo Bazán impone unos conflictos psicológicos destinados a deconstruir arquetipos femeninos dominantes, procedentes del espectro masculino. El amor conyugal y filial, la célula familiar, el matrimonio, la posición económica, el trabajo serán (...) los principales aspectos que, en el respeto del decoro, doña Emilia problematiza."

THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2003): "Et elle leur donna la voix: paroles de femmes dans les comédies dramatiques d'Emilia Pardo Bazán", *Paroles de femmes*, Nantes, Universidad de Nantes, pp. 129-141.

VARELA, J. L. (2001): "E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Academia de la Historia*, tomo 198, cuaderno II, pp. 327-390 y cuaderno III, pp. 439-506. Aporta interesantes datos sobre la producción dramática inédita y desconocida de la autora.

VALORACIONES COETÁNEAS SOBRE SU TEATRO[1]

ANÓNIMO, "Emilia Pardo Bazán", *Blanco y Negro*, 23 de junio de 1906.

ANÓNIMO, "Del teatro. Doña Emilia, Linares y Valle", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 2 de septiembre de 1912.

DE VAL, M, M. (1906): "Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán", *Los novelistas en el teatro*, Madrid, Bernardo Rodríguez, especialmente pp. 107 y ss., en las que argumenta la imposibilidad de los novelistas (de doña Emilia en especial) para afrontar la labor dramática con éxito.

GÓMEZ DE BAQUERO, E., *Andrenio* (julio 1909): "Crónica Literaria: Teatro de Emilia Pardo Bazán", *La España Moderna*, vol. 247.

NOTICIAS DE Y SOBRE EL TEATRO DE LA PROPIA AUTORA[2]

En *Nuevo Teatro Crítico:*

"Revista de Teatros: los estrenos y los vice-estrenos", *Nuevo Teatro Crítico*, 12, diciembre de 1891.

"Revista de Teatros", *Nuevo Teatro* Crítico, 13, enero de 1892.

"Los estrenos", *Nuevo Teatro Crítico*, 15, marzo de 1892.

"*Realidad*. Drama de don Benito Pérez Galdós: I. Génesis y nacimiento de la

[1] Anoto únicamente los trabajos generales. Las referencias particulares de cada uno de ellos a los dramas específicos o los artículos y reseñas que se refieren a estos aparecen citados junto a la pieza a que corresponden.

[2] Los apartados correspondientes a colaboraciones periodísticas de E. Pardo Bazán se encuentran desarrollados y comentados en C. Patiño Eirín (1999), de donde tomamos estos datos.

obra. II. La noche del estreno. La segunda noche. Actitud del público. III. La crítica periodística de *Realidad*", *Nuevo Teatro Crítico*, 16, abril de 1892.

"Crónica literaria y teatral", *Nuevo Teatro Crítico*, 17, mayo de 1892.

"Revista dramática [sobre la decadencia del teatro y la culpa del público]", *Nuevo Teatro Crítico*, 18, junio de 1892.

"El estreno de *Mariana*, de Echegaray, o cuando Lope quiere... quiere", *Nuevo Teatro Crítico*, 24, diciembre de 1892.

"*La loca de la casa*" y "*Gerona*", *Nuevo Teatro Crítico*, 25, enero de 1993. También en *El Imparcial*, 17 de enero 1893.

"*El poder de la impotencia*. Estreno de Echegaray", *Nuevo Teatro Crítico*, 27, marzo 1893.

"*La Dolores*. Estreno de Feliu y Codina", *Nuevo Teatro Crítico*, 27 de marzo de 1893.

"Un ibseniano español. *La huelga de hijos*, por don Enrique Gaspar", *Nuevo Teatro Crítico*, 30, diciembre 1893.

En *Crónicas de la Nación de Buenos Aires* (ed. de C. De Coster (1994), Madrid, Pliegos)

"Teatros y público", 6 de junio de 1909, ed. cit., pp. 35-41.

"El estreno de Salomé", 1 de abril de 1910, ed. cit., pp. 49-54.

"[Recientes reposiciones de *Un drama nuevo* y de *La vida es sueño*]", 17 de marzo de 1911, ed. cit., pp. 86-92.

"[Bretón de los Herreros y Echegaray]", 29 de abril, 1911, ed. cit., pp. 93-99.

"Estrenos en el teatro [*Malvaloca*, de los Quintero, *Doña Perfecta*, de Galdós], 12 de mayo, 1912, ed. cit., pp. 123-128.

"Del teatro extranjero y español", 5 de septiembre de 1913, ed. cit., pp. 162-167.

"[La temporada teatral]", 12 de abril de 1914, ed. cit., pp. 186-191.

"[*Alceste* de Galdós]", 1 de junio de 1914, ed. cit., pp. 192-196.

"[*La garra* de Linares Rivas]", 7 de febrero de 1915, ed. cit., pp. 197-202.

"[La muerte de Echegaray", 17 de noviembre de 1916, ed. cit., pp. 221-224.

"[Oscar Wilde]", 12 de diciembre de 1917, ed. cit., pp. 236-239.

"La última obra de Benavente", 14 de mayo de 1918, ed. cit., pp. 240- 242.

En otras publicaciones periódicas

Ateneo, "Los novelistas en el teatro", 2, 1906.

La Ilustración Artística, "La vida contemporánea", 26 de febrero de 1906.

El Imparcial, entrevista sobre el "teatro libre", 10 de agosto, 1896.

El Nacional, entrevista, 6 de septiembre 1894, reproducida por J. Martínez Ruiz en *Anarquistas Literarios*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. I., p. 176.

Revista de España, "Literatura y otras hierbas", 117, 1887.

Revista de Literatura, "Literatura y otras hierbas. Carta al señor don Juan Montalvo", vol. 118, julio-agosto de 1887.

Revue des Revues, "Le drame espagnol actuel", avril 1899.

En la correspondencia de doña Emilia

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Doña Blanca de los Ríos, 4 de julio de 1904, 29 de septiembre de 1904, 4 de agosto [1905], 14 noviembre, 1905 (C. Bravo Villasante (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 262-265):

4 de julio: "Casi he terminado un drama para la Tubau... Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero".

4 de agosto: "De todos modos, se me figura que es más fácil urdir –caso de haber alguien interesado en hacerlo- una conspiración contra una obra, que contra tres, en tres escenarios distintos".

14 de noviembre: "Porque yo no quería escribir para el teatro y me arranco escribiendo cinco o seis cosas, en un año, más o menos".

CARTA DE DOÑA EMILIA a Don Vicente Lampérez y a su esposa Doña Blanca de los Ríos (en C. Bravo Villasante (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, p. 266).

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Don Fernando Díaz de Mendoza y a su esposa María Guerrero, desde abril (s. f.) al 26 de mayo de 1906, doce en total (transcripción completa y comentario en L. Schiavo y A. Manueco 1990).

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Benito Pérez Galdós (1886-1892), en A. Batlles Garrido (1984): "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós", *Insula*, 447, p. 4.

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Giner de los Ríos, en J. L. Varela (2001): "E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Academia de la Historia*, tomo 198, cuaderno II, pp. 327-390 y cuaderno III, pp. 439-506[3].

En sus propias obras

"Apuntes autobiográficos" (1886), en D. Villanueva y J. M. González Herrán, eds. (1999): *Los Pazos de Ulloa* en *Obras Completas*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, vol. 2, pp. 5-59. Ayudan a datar los inicios teatrales de doña Emilia. Al contrario de lo que muchos críticos denostaron, Pardo Bazán no era una novelista que siente curiosidad, en un determinado momento, por el teatro, sino una creadora que, desde su juventud, se interesa por varios géneros hasta que encuentra en la narrativa, efectivamente, su molde más perfecto de expresión. Como ella misma declara, en los años inmediatamente posteriores a su boda no deja de asistir a "estreno ni renuevo de drama o comedia" en el agitado Madrid de los años 70. En ese momento

[3] Agradezco al profesor J. M. González Herrán su amabilidad al hacerme llegar un fragmento de este epistolario especialmente interesante para el estudio del teatro de doña Emilia.

compone sus primeras piezas, una incluso comienza a ser ensayada por un teatro de segundo orden, pero "por fortuna –dice- sorprendí el enredo y puse el manuscrito a buen recaudo". Ignoramos si ese manuscrito (guardado, pero no destruido por su autora) es uno de los recientemente exhumados o si, por el contrario, permanece inédito, traspapelado o se ha perdido.

"Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria", en E. Pardo Bazán, *La Tribuna*, ed. de B. Varela Jácome (1995): Madrid, Cátedra, pp. 253-260. Da cuenta de la representación de *Valencianos con honra*, un drama revolucionario cuya existencia real ha verificado la profesora Marisa Sotelo[4]. En ese melodrama, "el mismo que ella había soñado en otro tiempo" –dice la narradora a propósito de Amparo- no hay ecos de lo que, intuimos, fue el teatro primerizo de la autora (dramas de corte todavía romántico y ambientación histórica a los que luego me referiré) ni de lo que, a ciencia cierta, sabemos que escribió en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Al contrario, parece reflejar con ironía un tipo de composiciones del agrado de las clases populares y apartado de los gustos de la burguesía ("Un dramón populachero y muy cursi", dice de él Josefina), que suscita el aplauso vehemente del espectador, pero que resulta muy simple en el planteamiento dramático: "graduaba el autor hábilmente los efectos dramáticos, manejando con destreza los resortes del terror y de la piedad". Aunque faltan aún algunos años para que doña Emilia dé a la escena sus primeras composiciones teatrales que podríamos llamar de madurez (*La Tribuna* se publica en 1882 y su primer monólogo dramático, *El vestido de boda*, es de 1898), la autora parece ser muy consciente de lo que le gusta al gran público y de lo que debe hacer para conseguir un aplauso fácil. Evidentemente, su práctica dramática posterior demuestra que no optó por esa vía, aun arriesgándose al fracaso, como en efecto ocurrió.

Sin embargo, es preciso mencionar que, si bien la temática revolucionaria de *Valencianos con honra* está ausente del teatro publicado por Pardo Bazán, acaso podría haberse acercado a ella en una de sus obras inéditas, hoy perdida. Me refiero a una pieza sin título de la que conservamos, únicamente, dos resúmenes posibles en siete cuartillas mecanografiadas que se conservan en la Real Academia Galega. En este texto aparecen dos personajes, Garrucha y "el compañero Guillermo", que ven alarmados cómo el invento de don Román, hermano del protagonista, permitirá que "la fábrica y todas las fábricas que posean el invento podrán reducir el número de obreros y los salarios y ganar millones". Ante tal circunstancia, otros dos obreros (no sabemos si son los mismos de antes pero con nombres diferentes, ya que, como digo, hay dos versiones del mismo argumento), estos de nombre Solches y el Cordobés, "hablan resueltos a matarle y a quitarle los papeles [a don Román] para que el invento no pueda ser aprovechado. Convienen en que le esperarán en la vuelta del camino

[4] *Vid.* M. Sotelo, ed., (2002): *La Tribuna*, Madrid, Alianza Editorial, p. 264.

y le despacharán de una puñalada". En ese interesante momento se interrumpe la redacción de las cuartillas y nos quedamos sin saber qué ocurre finalmente con los obreros de la fábrica, si se conjuran o no, como se indica en otro momento del resumen al que me refiero, es decir, si doña Emilia emprende tímidamente el camino hacia la literatura dramática revolucionaria de la que se mofa en *La Tribuna*.

OBRAS DE TEATRO PUBLICADAS POR EMILIA PARDO BAZÁN.

EDICIONES. NOTICIAS. CRÍTICAS.

1.- ***El vestido de boda*** (1898), monólogo. Estrenado el 1 de febrero de 1898 en el teatro Lara, escrito para Balbina Valverde.

Editado en (1899): Madrid, Imprenta de Idamor Moreno; [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp.1851-1854.

Críticas: M. M. de Val, 1906, p. 111: "Un cuento con sus dejes de moraleja y algo de satírico humorismo".

2.- ***La suerte*** (1904), diálogo dramático.

Editado en: (1899): Madrid, Administración, s. f.; *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp.1855-1859. Dedicada "Al Duque de Valencia, Marqués de Espeja y Vizconde de Aliatar".

A) Estreno en Madrid: Teatro de la Princesa, 5 de marzo de 1904 a beneficio de María Tubau.

Noticia:

El texto impreso explicita que fue estrenada "con extraordinario aplauso" ([1909]: *Obras completas*, tomo 35, Madrid, p. 6).

Críticas:

L. Calvo Revilla (22 mayo, 1904): "Revista de Teatros", *La Ilustración Española y Americana*, 11. Alabanza general del drama ("de los que dejan impresión profunda y conmovedora en el alma"); crítica de la presentación inmotivada de los hechos por parte de la anciana protagonista, Ña Bárbara ("no es admisible ni ha sido nunca natural").

M. Bueno (2 diciembre, 1904): "La Pardo Bazán en el teatro, lectura de un drama", *El Gráfico*, 172, p. 1. Valoración positiva de "ese penetrante aroma de verdad que lleva la insigne escritora a todas sus obras" y del desenlace.

F. Fernández de Villegas, "Zeda" (6 marzo, 1904): "*La suerte*, diálogo original de E. Pardo Bazán", *La Época*, s. p.

M. Miguel de Val 1906, pp. 116-120. Valoración negativa: "No vale gran cosa", aunque está "escrito con maestría y se lee con verdadero agrado".

F. Camba, 17 marzo, 1944: s.p. "¿Gustó verdaderamente *La suerte*? Todo el mundo decía que aquello era muy bonito pero añadiendo que no podía llamársele teatro. El público, sin embargo, en las noches sucesivas, siguió aplaudiéndolo".

G. Neira, "La condesa Pardo Bazán y el teatro", 1951, conferencia inédita (en A. Abuín, art. cit., b, p. 96 nota): considera que esta pieza es una gran tragedia popular teñida de *fatum* griego y equiparable al teatro de Valle-Inclán.

M. Lee Bretz 1984, pp. 43-44. Argumenta su carácter naturalista; por el rechazo de la violencia en escena, sin embargo, la emparenta con el teatro benaventino, alejado de los excesos emocionales del drama neo-romántico.

F. Nieva 1988, pp. 198-199. Desdeña su realismo-naturalismo y la aproxima a fórmulas teatrales posteriores como las del propio Valle-Inclán; la incluye en el "género menor" de comedia de paso; la considera "magnífica de forma y de clima... una pequeña obra maestra que hoy no desdeñaríamos representar".

B) Estreno en A Coruña. mayo de 1905.

Noticia: CARTAS DE DOÑA EMILIA a Doña Blanca de los Ríos, 31 de mayo 1905. "No me equivocaba. Han rechazado *La suerte*, creo que hasta ruidosamente, y comprenderá usted o ustedes que no les ofreceré un *Más*, que sería más... silbado (...) Yo sólo sé lo que de allí me escriben, y es que los regionalistas, que son cuatro gatos (...) organizaron la patifestación. Para que todo sea raro, el teatro estaba casi vacío" (C. Bravo Villasante 1962, p. 264).

Críticas:

Anónimo, "Teatro", *La Voz de Galicia*, 25 de mayo, 1905. Apenas menciona el estreno. Habla de la despedida de la compañía del Sr. Fuentes con el estreno del drama "de nuestra ilustre paisana doña Emilia pardo Bazán. (...) La concurrencia fue muy numerosa y distinguida. Védanos la falta de espacio para dar cuenta detallada de la representación". En las reseñas posteriores sobre teatro de este "Anónimo" en *La Voz de Galicia* ("La compañía de Borrás. Cuándo debutará", 31 de mayo de 1905; "Teatro. Borrás, la Pino, Balaguer", 23 de junio de 1905) no se aportan datos sobre el estreno coruñés de *La suerte*.

E. Carré Aldao (1913): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, manuscrito inédito (da noticia del mismo A. Abuín 1998). "Lamentable y doble equivocación de esta ilustre escritora fue la que sufrió en un primer intento de llevar a escena algo típico y característico de lo nuestro. Y decimos que fue lamentable y doble equivocación porque desde el lenguaje empleado, que no es gallego ni es castellano, ni siquiera esa jerga que emplea el pueblo bajo que desconoce el idioma oficial, hasta los sentimientos morales que mueven a los personajes que nos presenta en su obra, todo es, no tan sólo fuera de la realidad, sino completamente falso".

3.- *Verdad* (1906), *drama en cuatro actos*. Se estrena el 9 de enero de 1906 en el Teatro Español. Protagonizado por María Guerrero.

Editado en [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar. Dedicado "A la Sociedad Reunión de Artesanos de la Coruña".

Se conserva una versión mecanografiada, incompleta, con correcciones manuscritas (Real Academia Galega, 258/31.0).

Se basa en el cuento "Santiago el mudo", 1893 (en E. Pardo Bazán, *Cuentos Completos*, J. Paredes Núñez, ed. (1990): A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 3, pp. 188).

Existe una traducción al francés descubierta y analizada por D. Thion Soriano-Mollà 2002.

Noticias:

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Doña Blanca de los Ríos, 29 septiembre de 1904. "*El drama de la Guerrero* está más atrasado (el que he escrito ahora, no el que tenía de antiguo). Se titula *Verdad*" (C. Bravo Villasante 1962, p. 263).

CARTAS DE DOÑA EMILIA a Don Fernando Díaz de Mendoza y a su esposa María Guerrero, 16 de septiembre de 1904 (anuncia que ya está compuesto el primer acto); [enero de 1905] (recuerda al matrimonio su compromiso de estrenar la pieza a lo largo del año; dos actos ya están listos y espera terminarla en verano); 16 de agosto de 1905 (la obra ya está terminada y pendiente de envío cuando María Guerrero así lo disponga), en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 69, 70 y 71 respectivamente.

Críticas:

L. Morote (1906): "*Verdad*, de doña Emilia Pardo Bazán", en *Teatro y novela*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 272-284. Aunque defiende la obra ("en ella están Tostoi y Gorki mejor o peor imitados"), que sólo gustó a una minoría de críticos y hombres de letras, considera que es un dramón que debe ser rechazado; recoge la dura actitud del público durante el estreno: "se juntaron en el Teatro Español todos sus enemigos, dispuestos a devorarla como en efecto lo hicieron de un modo implacable. Aquello no era público, era una jauría desatada. En los corredores se escuchaba a jóvenes y a ancianos críticos exclamar: ¡que se vaya a hacer calceta!".

J. de Laserna (10 enero, 1906): "*Verdad*, drama en cuatro actos, de doña Emilia Pardo Bazán", *El Imparcial*, s.p. (en L. Schiavo y Á. Mañueco, 1990, pp. 61-6). Califica el drama de fracaso rotundo y completo debido a la complejidad del género.

Anónimo (13 enero, 1906): "Actualidad gráfica", *Blanco y Negro*, 762, s.p. Destaca las técnicas, las ideas, los contrastes y las pasiones que prueban la fuerza y el arte de determinados momentos y situaciones.

J. Arimón (10 enero, 1906): "*Verdad*", *El Liberal*, s.p. (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 60-61). Defiende a la autora, pero no la obra, "tremebundo melodrama"

S. Aznar (1906): "Los estrenos: *Verdad*", *Cultura Española*, pp. 126-131.

C. L. de Cuenca (15 enero, 1906): "Crónica de teatros", *La Ilustración Española y Americana*, 11, s. p. (en L. Schiavo y A. Manueco 1990, p. 61). Califica de decepcionante el estreno, que había suscitado el interés de quienes habitualmente asisten a las grandes solemnidades artísticas; considera que la escena del estrangulamiento, en especial, produjo un efecto deplorable.

F. Fernández de Villegas, "Zeda" (10 enero, 1906): "En el Español: *Verdad*, drama en cuatro actos", *La Época*, s. p. "La fábula en que la autora ha desarrollado su pensamiento peca de sangrienta y de sombría"; (5 febrero, 1906): "*Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *La Ilustración Artística*, 1258, p. 90 (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 64-65). Achaca el fracaso de la obra, entre otros factores, al antifeminismo de su sociedad.

I. Coloma Quevedo, "Ángel Guerra" (10 enero, 1906): *El Globo*, "*Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", s. p. (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 58-59). Califica la obra de "drama psicológico" de alto sentido humano; lo considera, en el fondo, "altamente idealista y consolador"; el fracaso se debe, en su opinión, a la "carencia de sensibilidad artística, amén de escaso gusto literario" por parte del público".

A. González, "Alejandro Miquis" (10 enero, 1906): "*Verdad*", *El Diario Universal*, s. p. (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, p. 59). Valora las cualidades de Pardo Bazán como novelista, pero no como dramaturga; *Verdad* es "un melodrama de los peores de la decadencia del género".

A. Algarroba (10 enero, 1906): crítica de teatros en *El País* (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 62-63). Destaca el ambiente hostil previo que predispone negativamente al público; la pieza "tiene una base deleznable, arcaica y tan vulgarísima que está al alcance de todas las inteligencias".

"Floridor" (10 enero, 1906): crítica en *ABC* (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, p. 63). Lo considera exagerado e inverosímil: "el ambiente pesa, las figuras del criado y del bandido son repugnantes y, sin duda por eso el público rechazó la obra con pocos corteses demostraciones, tratándose de escritora tan ilustre como lo es doña Emilia Pardo Bazán".

Anónimo (11 enero, 1906): crítica en el *Mundo Artístico* (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 63-64). "El mayor fracaso de la temporada".

R. J. Catarineu, "Caramanchel" (9-10 enero, 1906): crítica en *La Correspondencia de España* (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 60). Firma la primera crónica tras el ensayo general del día 8 y valora de algunas escenas "la fuerza creadora, el vigor pasional, la suprema belleza"; en la segunda, tras el estreno, está de acuerdo con el público en su fracaso.

M. Bueno (firma "Un señor de las butacas"), "El estreno de hoy: *Verdad* (Teatro Español)" *El Heraldo de Madrid*, 9 y 10 de enero de 1906 (en L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, pp. 64). En la primera crónica, tras el ensayo general, augura su éxito, porque la crueldad de algunas escenas, "también cualidad distintiva de Zola", gusta a la muchedumbre; tras el estreno destaca el prestigio de su autora pero afirma que la

pieza "concluyó como había empezado, con evidentes muestras de desvío".

J. L. Pagano [1908]: "Emilia Pardo Bazán, autor dramático. *Verdad*", *Cómo estrenan los autores (crónicas de teatro)*, Barcelona, F. Granada y Cía, pp. 25-33.

M. M. de Val 1906, pp. 120-136. Solamente le complace el segundo acto, en el que se encierra la acción y los contenidos más aceptables; el primero es un "chillón y espeluznante cuadro"; los dos últimos constituyen "una lamentable equivocación".

J. Montero Alonso 1946, s. p. "Tiene un buen acto, el segundo, con momentos de intensidad dramática. Mas el resto de la obra es de muy baja calidad teatral, y el público y la crítica coinciden en la protesta".

J. H. Nunemaker 1945, p. 165. La considera una obra realista y al mismo tiempo un melodrama.

C. Bravo Villasante 1962, p. 272. La califica de folletinesca, aunque cabe en ella "más grandeza que en otros modernos".

M. L. Bretz 1984, p. 44. Reconoce en la pieza ecos ibsenianos en el conflicto que se establece entre verdad e ilusión.

F. Nieva 1988, p. 193. Explica su fracaso entre el público por pertenecer a un género que no se había inventado todavía, alejado de la alta comedia con toques naturalistas propia de la época; hubiera sido un excelente film dirigido por Hitchcock, con Cary Grant y Joan Fontaine en los papeles estelares.

S. García Castañeda 1997, p. 139. Analiza el fondo de "violencia y barbarie, de disimulo y alianzas de clan que van más allá de la muerte".

A. Abuín 1998, pp. 75-76: "(...) no hay esperanza en *Verdad*. En este caso también parece haber optado Pardo Bazán por romper, aunque no sea del todo, la lógica del género, convirtiendo esta obra en un melodrama trascendente o "trágico", valga la paradoja, esto es, en un melodrama fallido, como insinuaba Zeda. (...) No emprendió, como sí supo hacer Galdós, la regeneración el drama por la imitación de la novela, sino que intentó atenuar lo tedioso y doctrinario, lo propio de los dramas a la francesa, por un exceso de patetismo, no exento sin embargo de una trascendencia artística que apunta, desde lejos, a la dimensión trágica de un Ibsen o de un Dostoievski, y a técnicas propias del cinematógrafo".

4- *Cuesta abajo* (1906), comedia dramática en cinco actos en prosa. Estreno en Madrid, el 22 de enero de 1906 en el Gran Teatro. Protagonizado por María Tubau.

Editado en (1906): Madrid, R. Velasco; [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp. 1890-1926; M. Prado Mas, ed. (2002): *Cuesta abajo. Las raíces*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 99-189. Dedicado "A la Sociedad Centro Gallego de Madrid.

Existe una versión manuscrita y mecanografiada de parte de las últimas escenas de la obra (Real Academia Galega, 259/13).

Basada, en parte (S. García Castañeda 1997, p. 126), en el cuento "El gemelo",

1903 (J. Paredes Núñez, ed. (1990): *Cuentos Completos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 2, pp. 397-400).

Noticia: CARTA DE DOÑA EMILIA a Vicente Lampérez y a su esposa (en C. Bravo Villasante 1962, p. 266): "No sé, no sé, cómo saldrá en ese Teatro Lírico donde todos le auguran ruina".

Críticas:

L. Morote (1906): "*Cuesta* abajo, un drama de Emilia Pardo Bazán", en *Teatro y novela*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 285-294, concretamente p. 288. Comenta el gran éxito de la pieza, que habría sido más justo si de *Verdad* se hubiese tratado.

J. de Laserna (23 enero, 1906): crítica en *El Imparcial*, s. p. Considera el asunto inactual, la acción oscura e inconsistente; serían positivos el primer acto y el desenlace del tercero, así como el diseño de los personajes secundarios.

C. Luis de Cuenca (30 ennero, 1906): "Crónica de teatros", *La Ilustración Española y Americana*, 4. Señala que el éxito de la obra no fue completo.

"Floridor", *ABC* (en M. M. de Val 1906, p. 49). Obra sin interés aplaudida por los amigos de la autora; lo mejor de la misma fue la interpretación de María Tubau.

A. González, "Alejandro Miquis", *El Diario Universal* (en M. M. de Val 1906, p. 49). La considera arcaica porque caracteriza a los protagonistas a través del diálogo de sus criados y muestra los estados del alma mediante monólogos.

M. Bueno (23 febrero, 1906): "Gran Teatro: *Cuesta abajo*", *Heraldo de Madrid*, s. p. (en M. M. de Val 1906, p. 50). "(...) La acción dramática se esconde a menudo entre episodios ociosos y pueriles. A ser más concisa, *Cuesta abajo* hubiera vencido del todo la hostilidad del público".

F. Fernández de Villegas, "Zeda" (23 enero, 1906): "Veladas teatrales: *Cuesta abajo*", *La Época*, s. p. (en M. M. de Val 1906, pp. 51-52). Critica la falta de trabazón, los caracteres (excepto el de la condesa madre) borrosos y sin pasión; los aplausos al final de la representación no fueron calurosos ni entusiastas; "Los que sinceramente admiramos a doña Emilia y reconocemos en ella una gloria de nuestra literatura, aplaudimos a la escritora insigne a pesar de su obra. A tan esclarecido ingenio hay derecho a pedirle mucho más".

M. M. del Val 1906, pp. 137-160. Considera que esta pieza marca cierto progreso en la técnica teatral con respecto a *Verdad*, aunque es inferior a esta por sus extensas y pueriles escenas, por la falta de interés del conflicto dramático y por la inconsistencia de los personajes.

F. Camba 1944, s. p.: "El éxito fue semejante al de *La suerte*. Y ya probado todo [en el ámbito teatral] abandonó esta faceta de su poligrafía".

C. Bravo Villasante 1962, p. 266: "floja, desigual y pedante".

M. L. Bretz 1984, p. 44. Afirma que las convicciones feministas de Pardo Bazán adquieren en este texto una mayor relevancia.

M. Bieder, 1989, p. 24 Señala la semejanza temática y técnica con *Mariucha* (B. Pérez Galdós, 1904): "en términos de la estructuración del conflicto dramático, *Cuesta abajo*

es mucho más radical y más abierta. El peso de la resolución cae enteramente sobre la mujer en Pardo Bazán y una mujer sin el apoyo del marido u otro representante de la sociedad patriarcal. Galdós impone una resolución más contundente y más en consonancia con el mundo de la burguesía urbana; en cambio Pardo Bazán deja la puerta abierta a una solución matriarcal dentro del marco rural".

F. Nieva 1988, pp. 196-197, considera que *Cuesta abajo* está mejor construido que los dramas de Galdós y es más realista que el primer Benavente; niega la influencia de Ibsen; considera esa pieza "bien hecha" aunque falta de fuerza y originalidad.

S. García Castañeda 1997, p. 144, reconoce "ecos ibsenianos, que también podrían serlo de Galdós", en el personaje de Gerarda.

5.- *Juventud* (s. f.).

Nombre original: *Más*; el cambio se debe a E. Borrás, que lee la pieza y "que encuentra también muy bien (excepto el título, que no le parece de cartel)", tal y como se lee en la carta que doña Emilia envía a Giner de los Ríos el 16 de septiembre de 1909 (J. L. Varela 2001, pp. 503-504).

Según el ms. 259/12.0 de la Real Academia Galega tuvo un tercer título: *El águila* (se conserva manuscrito el folio que lo contiene).

Además de este manuscrito, se conserva otro de la misma obra, incompleto (Real Academia Galega, 259/11).

Editado en [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp. 1927-1948.

Noticia: CARTA DE DOÑA EMILIA a Fernando Díaz de Mendoza a doña Emilia en 1906 (L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, p. 71): Díaz de Mendoza ha leído el drama y le ha parecido "el esqueleto de una obra más bien que la obra definitiva. (...) Hay en todo el drama algo de indeterminado, de impreciso, que quita interés y no deja producirse la emoción."

Críticas:

M. L. Bretz 1984, p. 44: combina el tema social de *Cuesta abajo* y la orientación psicológico-filosófica de *Verdad*; los personajes se dividen entre los representan la madurez y los que encarnan la juventud; en este conflicto, al igual que en el enfrentamiento entre individuo y sociedad, estos dos últimos parecen triunfar.

F. Nieva 1988, p. 197: no desdice en nada del mejor teatro naturalista y ya de alto consumo en París en aquel tiempo.

S. García Castañeda 1997, p. 133: el final plantea interrogantes que no se resuelven sobre el futuro de Inés, Bernardo y Socorro.

6.- *Las raíces* (s. f.), comedia dramática en tres actos.

Editado en [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de

Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp. 1949-1969; M. Prado Mas, ed. (2002): *Cuesta abajo. Las raíces*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 191-245.

Según el documento mecanografiado 259/10.0 de la Real Academia Galega, su primer título, tachado y sustituido de forma manuscrita por *Las raíces*, fue *El desertor*.

Además de este, se conserva otro manuscrito (Real Academia Galega, 259/9) y un tercero mecanografiado (Real Academia Galega, 259/8), todos ellos incompletos.

Críticas:

F. Nieva 1988, p. 197: no desdice en nada del mejor teatro naturalista y ya de alto consumo en París.

S. García Castañeda 1997, p. 134: "es un buen ejemplo de alta comedia en la que entran los acostumbrados ingredientes de materialismo y espíritu práctico de los tiempos, el del amor y el del adulterio, sobre un fondo madrileño de alta burguesía".

7.- *El becerro de metal* (s. f.), también llamada El becerro de oro por la autora en su correspondencia con el matrimonio Mendoza-Guerrero (L. Schiavo y Á. Mañueco 1992, p. 71).

Editado en [1909]: *Obras completas*, tomo 35. *Teatro*, Madrid; F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, "Teatro (1897-1909)", vol. II, Madrid, Aguilar, pp. 1970-1992.

Se conservan tres versiones de la pieza, todas incompletas, una de ellas mecanografiada (Real Academia Galega 259/3) y dos manuscritas (Real Academia Galega, 259/1 y 259/2).

Noticias:

L. Schiavo y Á. Mañueco 1990, p. 71: leída en 1905 por doña Emilia al matrimonio Mendoza-Guerrero con resultados poco alentadores.

Plauderer, "Se ha encontrado el original autógrafo de una comedia inédita de la Pardo Bazán. Se titula *El becerro de metal* y ha sido reconstituida casi íntegramente" (documento 278/23 de la Real Academia; no consta el título de la publicación ni la fecha). Da noticia del periplo de este manuscrito, leído en el Aula de Cultura del Ateneo de Madrid por T. Luca de Tena.

Críticas:

F. Nieva 1984, p. 197: no desdice en nada del mejor teatro naturalista y ya de alto consumo en París.

S. García Castañeda 1997, pp. 130-131: la familia protagonista resulta tópica; la protagonista es de nuevo una mujer, Susana, que se enfrenta a las convenciones sociales y al poder del dinero para lograr su amor; reconoce "ecos ibsenianos, que también podrían serlo de Galdós", en el personaje de Susana (art. cit., p. 144).

OBRAS QUE SÓLO SE CONOCEN POR REFERENCIAS INDIRECTAS

Nada

Noticias:

M. M. de Val 1906, p. 52: "título este de su nueva obra, destinada al teatro de la Comedia".

J. Montero Alonso 1946, s. p.: "Llega a anunciar una nueva obra, *Nada*, mas no se estrena nunca".

S. García Castañeda 1997, p. 129: "Pensaba estrenarlo doña Emilia después de *Cuesta abajo*".

Finafrol

Cuento del que procede: "Siglo XIII" (publicado en 1901: *Blanco y Negro*, nº 5546, y en J. Paredes Núñez, ed. (1990): *Cuentos Completos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 2, pp. 356-358).

Noticia: CARTAS DE DOÑA EMILIA a Doña Blanca de los Ríos, 29 septiembre de 1904: "Para la Pino *Finafrol* (atrasadillo, atrasadillo también). Es un idilio, una cosa aldeana que no sé cómo caerá. Su génesis está en un cuento mío titulado "Siglo XIII", publicado en *Blanco y Negro*" (C. Bravo Villasante 1962, p. 263).

Crítica: según D. Thion Soriano-Mollà 2002, pp. 375-396 "(...) su proyecto *Finafrol* (...) tal vez concluyera en la novela homónima breve publicada en 1909". Para la novela en cuestión *vid.* E. Pardo Bazán (1909): "Finafrol", *Los Contemporáneos*, 15, recogida en la sección de novelas breves de F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 1213-1237).

El desertor

Noticia única: CARTA DE DOÑA EMILIA a Giner de los Ríos, 16 de septiembre, 1909 (J. L. Varela 2001, pp. 503-504): "Estoy con *El Desertor*, drama para Fuentes (lo estrenará en La Habana o Méjico)". Sin embargo no consta que se representase o publicase.

OBRAS DRAMÁTICAS INSERTAS EN OTRAS OBRAS

La muerte de la Quimera (Tragicomedia en dos actos, para marionetas), en *La Quimera*, 1905.

Noticias:

Según C. Patiño Eirín 1999, p. 99, "Para introducir la novela de Silvio Lago utilizará

[doña Emilia] precisamente una sinfonía que titula "La muerte de la Quimera" (Tragicomedia en dos actos para marionetas), pieza que se le había solicitado con anterioridad para formar parte de una representación de títeres y que constituye, además del germen de la novela subsiguiente, su único remedo del teatro griego ya que escenifica el mito epónimo".

En opinión de M. Mayoral (ed. (1991): *La Quimera*, Madrid, Cátedra, p. 101) volvería a publicar esta sinfonía el 17 de septiembre de 1906.

OBRAS RESULTANTES DE LA ADAPTACIÓN DE TEXTOS PARDOBAZANIANOS

El solterón. C. Patiño Eirín 1999, p. 95, da cuenta de esta adaptación parcial de *Memorias de un solterón* que llevaría a cabo Gerardo Neira, quien la mencionaría en su conferencia "La condesa Pardo Bazán y el teatro" (1951) y de la que no hay más noticia.

El décimo. Plauderer ("Se ha encontrado el original autógrafo de una comedia inédita de la Pardo Bazán. Se titula *El becerro de Metal* y ha sido reconstruida casi íntegramente", documento 278/23 de la Real Academia Galega), recoge el testimonio de la hija de la autora, según quien Serrano Anguita habría escrito una comedia cuyo primer acto partiría del cuento "El décimo".

TRADUCCIONES DE OBRAS PARDOBAZANIANAS

Vérité. Noticia y texto: D. Thion Soriano-Mollà 2002.

OBRAS PUBLICADAS SÓLO RECIENTEMENTE

Tempestad de invierno, ed. de M. Ribao Pereira (1998): *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 4, pp. 134-146. Ambientado en la corte sueca del siglo XIII; sólo se conservan las seis primeras escenas del acto I; el manuscrito, custodiado en La Real Academia Galega, consta de diez folios unidos entre sí. Al contrario de lo que sucede con los demás dramas inéditos, no parece que el resto de la pieza se haya perdido o traspapelado, sino que la autora ha suspendido la redacción/traslación de la obra (ocho folios están escritos por ambas caras, el noveno sólo en el anverso y parte superior del reverso, y el décimo aparece en blanco).

Ángela. Problema dramático en un acto y en verso, ed. de M. Ribao Pereira (1998): *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 4, pp. 147-149. Sólo se conservan

(en la Real Academia Galega) los dos primeros folios, que contienen la escena inicial de la obra, asimismo inconclusa.

Plan de un drama. Es el resumen de una pieza en tres actos que no hemos podido localizar. El manuscrito se guarda en la Real Academia Galega. Editada por M. Ribao Pereira (1998): *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, vol. 4, pp. 150-152.

El Mariscal Pedro Pardo. Pieza de juventud, acaso uno de los primeros intentos dramáticos de la autora, fuertemente influida por el drama romántico de tipo histórico; incompleto; el manuscrito se custodia en la Real Academia Galega.

Ediciones: F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís 2001; M. Ribao Pereira (2000): *Madrigal*, 3, pp. 75-92 y (2001): *Madrigal*, 4, pp. 111-126.

Estudios: F. Blanco Sanmartín 2000; M. Ribao Pereira 1998.

Adriana Lecouvreur. Se tata de la traducción, incompleta, del drama *Adrianne Lecouvreur* de E. Scribe (1849), en el que se representan los desgraciados amores de esta actriz del siglo XVIII, amante de Mauricio de Sajonia, que es envenenada por su rival, la princesa de Bouillon. El manuscrito (custodiado por la Real Academia Galega) se interrumpe en la escena cuarta del segundo acto. El fragmento que se conserva no muestra variaciones significativas con respecto al original francés, al contrario de lo que ocurre con las otras, al menos, cinco adaptaciones de este título a la escena española del siglo XIX.

Edición: M. Ribao Pereira (2000): "Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*", *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 4, pp. 81-118.

OBRAS DRAMÁTICAS NO PUBLICADAS

Un drama.

Probablemente escrito antes de julio de 1904 (S. García Castañeda 1997, p. 129). Según C. Patiño Eirín (1999, p. 108), "todo parece indicar que ha se situarse en los años últimos del siglo o, quizá, algo más allá, en el período de máxima efervescencia en la creación teatral (1904-1906) (....) debió de ser compuesta con casi total probabilidad en el transcurso de los últimos meses de 1904, tras el estreno de *La suerte* (...)".

Noticias:

M. Bueno (2 diciembre, 1904): "La Pardo Bazán en el teatro. Lectura de un drama", *El gráfico*, 172, p. 9. Bueno asistió a su lectura ante María Guerrero y Fernando Díaz

de Mendoza; coincidieron en considerar que el público no aceptaría el violento final del drama. Doña Emilia explica que su intención había sido contrastar dos modos de vida, el romántico sentimental y trágico del pasado frente al "tedio escéptico de la juventud moderna, que la libra de apasionarse". Finalmente la autora retira su obra.

C. Patiño Eirín (1999) da noticia de la existencia del segundo y cuarto actos de esta pieza, en cuarenta y cinco cuartillas mecanografiadas y posteriormente corregidas a mano, dentro del fondo documental pardobazaniano que custodia la Real Academia Galega. Explica, asimismo, la relación de esta pieza con la novela breve *Un drama* (recogida en [1906]: *Obras Completas*, "Novelas ejemplares", Madrid, Renacimiento, vol 13, pp. 75-198; también en F. C. Sáinz de Robles, ed. (1947): *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. 2, pp. 1096-1132).

La Canonesa

Adaptación de *La patrie en danger* de E. Goncourt (1873) que se conserva manuscrita en el fondo documental pardobazaniano de la Real Academia Galega. Consta de noventa y siete cuartillas, y cinco actos; inconclusa, probablemente por extravío de las últimas cuartillas.

Existe una transcripción del texto, todavía inédita, realizada por M. M. Novo Díaz como trabajo de curso (2002-2003) en la Universidad de Santiago de Compostela, dirigido por el prof. J. M. González Herrán.

Noticia: CARTA DE DOÑA EMILIA a Giner de los Ríos, 16 de septiembre, 1909 (J. L. Varela 2001, pp. 503-504): "He adelantado *La Canonesa*, arreglo de mi amigo Edmundo Goncourt, de su drama *La patrie en danger*, nunca representado en Francia (escrito entre 1860 o 70)".

[Asunto de] Los Peregrinos: tres cuartillas manuscritas que se conservan en la Real Academia Galega. Contienen el argumento de los tres actos que constituirán la pieza, ambientada en una corte provenzal y en el camino de Santiago, durante la Edad Media.

[Asunto de] La Malinche: seis cuartillas mecanografiadas, conservadas en la Real Academia Galega, que resumen los tres actos de esta pieza, cuyo argumento se desarrolla en Méjico en tiempos de Hernán Cortés.

[Asunto de un drama]. Siete cuartillas mecanografiadas que contienen dos argumentos similares -e incompletos- para una misma pieza a la que no se pone título. Se conserva en la Real Academia Galega. La trama tiene lugar en la época contemporánea y aborda tímidamente el tema de la industrialización y de la problemática obrera.

[Fragmento de un drama]. Dos cuartillas manuscritas con el diálogo entre varios

personajes, entre ellos Teodora y Lorenzo, presumiblemente enamorados, y Gurrea y jacinto, señor de Castellá, que pactan la boda de los anteriores. De este argumento de deduce que las dos cuartillas a que nos referimos (conservadas en la Real Academia Galega) pertenecen a la versión manuscrita perdida de *Un drama*, del que da noticia C. Patiño (1999) y al que antes me he referido.

[Fragmento de un drama]. Diez cuartillas manuscritas con muchas enmiendas, en mal estado de conservación y de lectura difícil. Las cuartillas aparecen numeradas correlativamente, pero no son consecutivas, de lo que se deduce que el fragmento conservado es incompleto. Se conservan en la Real Academia Galega. Uno de los personajes, Soleá, reproduce un lenguaje jergal.

OBRAS DE AUTORÍA DUDOSA

El sacrificio, diálogo dramático.

Manuscrito 22.325/62 de la sección "Raros" de la Biblioteca Nacional de Madrid. Anónimo, no adscrito a ningún autor. Diecinueve cuartillas cuadriculadas, manuscritas sin tachaduras ni correcciones. La letra no parece de Emilia Pardo Bazán ni de Galdós.

Historia del manuscrito: Aparece en un legajo perteneciente a B. Pérez Galdós, que Casa Durán subasta en 1983 y es adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid.

Publicación: M. Bieder (27 noviembre, 1985): "*El sacrificio*: un texto inédito de Galdós", *Los Domingos de ABC*, pp. 7 y 10-19.

Reivindicación de la autoría de E. Pardo Bazán: J. Ávila Arellano (1986): "Sobre la errónea atribución a Galdós de *El sacrificio*", *Segismundo*, 43-44, pp. 209-221.

****

¿Qué conclusiones cabría extraer de este "Estado de la cuestión"? En primer lugar, y fundamentalmente, la certeza objetiva de que queda mucho por hacer en el estudio del teatro de Pardo Bazán. Los textos dramáticos publicados por la autora han sido sólo objeto de consideraciones generales y en muy pocos casos estudiados de manera autónoma. Cabe iniciar una nueva vía de acercamiento a los mismos en la que se atienda, más que a su mayor o menor éxito en el momento del estreno/publicación, a las características internas de los mismos, a la caracterización de sus personajes y al planteamiento dramático de los conflictos en relación, todo ello, con la producción novelística de la autora o con la dramaturgia española y europea del momento. Del mismo modo, está pendiente el cotejo de las versiones manuscritas o mecanografiadas, con las posibles pruebas de imprenta y las ediciones de estos dramas, estudio que arrojaría luz sobre el proceso de creación y permitiría enfocar

desde distintos ángulos una misma obra. Asimismo, sería de sumo interés localizar los apuntes que las compañías utilizaron en el momento de proceder al montaje de las piezas, para conocer detalles significativos de la puesta en escena de las mismas, factor determinante en el éxito o fracaso de un texto teatral y revelador de la concepción espectacular del dramaturgo.

En cuanto a los textos recientemente publicados y a los todavía inéditos, es preciso proceder a una datación concreta de los mismos, a la determinación de su autoría en *El sacrificio*, a su análisis y estudio de las relaciones hipertextuales que les ligan, en algunos casos, a producciones narrativas de la propia autora. En el caso de las adaptaciones del francés, a todos estos aspectos se sumaría el de su imbricación en el panorama general de las traducciones decimonónicas, que permitiría establecer el grado de interferencia de otras traducciones afines en las de doña Emilia.

Por último, sería necesario un trabajo coordinado de los pardobazanistas de cara a enriquecer nuestros conocimientos del hecho teatral en la autora. Especialmente significativo es, a este respecto, el trabajo de constante exhumación de inéditos que acaso descubra nuevos textos o complete los conservados sólo parcialmente, aspecto este del que sin duda surgirán nuevos datos, por pequeños que sean, que contribuirán a completar el puzle de indeterminaciones que constituye, hoy por hoy, el teatro de doña Emilia.

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BACELONA.

EMILIA PARDO BAZÁN: Crítica e Historia Literaria

"Avec des citations bien prises on trouverait dans chaque auteur son prope jugement" [Saint-Beuve].

I

Indudablemente la mejor manera de conocer las ideas de Emilia Pardo Bazán es dejándola hablar a ella misma, este es fundamentalmente mi propósito. Por ello solicito la atención para las palabras de la autora coruñesa, las mías únicamente servirán de hilo conductor, de hilván, sobre el patrón del tiempo histórico con sus diferentes períodos y corrientes literarias y estéticas.

Sin embargo, antes de espigar en la extensísima producción crítica de Emilia Pardo Bazán, publicada en buena parte en prensa, una serie de fragmentos que puedan servir de base a la reflexión y el debate, creo que urge precisar varias cuestiones previas. En primer lugar, es necesario fijar un corpus de materiales suficientemente amplio y representativo de su tarea crítica e historiográfica de las literaturas europeas de su tiempo. [Ver apéndice final]

En segundo lugar, conviene establecer una clasificación de dichos materiales que atienda a cada una de las literaturas española, francesa y rusa, y a su vez una clasificación genérica y cronológica, que permita conocer los juicios de la autora no sólo con respecto a la novela, poesía y teatro de su época, sino, sobre todo, también ver la evolución de sus ideas literarias y estéticas, al compás de los diferentes movimientos reconocibles en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

En tercer lugar, y en consecuencia con las premisas anteriores, proceder tanto al análisis del andamiaje teórico en que se sustentan sus ideas como valorar justamente la evolución de las mismas. Teniendo en cuenta que para poder aquilatar sus aciertos, atisbos e intuiciones es preciso establecer una jerarquía entre los diferentes textos. Sin jerarquía no hay análisis posible, porque no es lo mismo, ni tiene el mismo valor o significado la unidad y coherencia de los artículos dedicados a historiar el naturalismo en *La cuestión palpitante* (1882-3), el extraordinario proyecto editorial unipersonal del *Nuevo Teatro Crítico* (1891-3), que una observación inteligente pero puntual en un artículo de prensa, en una crónica de viajes, o en algunas de las secciones fijas en las que colaboró tanto en *La Ilustración Artística* de Barcelona (1895-1916), *La Nación* de Buenos Aires (1910-1921), como en las crónicas de *El Imparcial*, las del *Diario de la Marina* de La Habana (1909-1915) o las del último período en *ABC* (1918-1921), por citar rotativos ideológicamente muy distintos y distantes. De la misma manera que no me parecen igualmente relevantes los trabajos dedicados a Galdós, Valera, Alarcón, Coloma, Pereda, Picón, Palacio Valdés, en el panorama de la narrativa

española de la segunda mitad del XIX, que la reseña de *La nena* de Leopoldo García Ramón (*Nuevo Teatro Crítico*, 1891), o *Un grito en la noche*, de Pedro Mata, cultivador de novela erótica, en el artículo "En el campo de la novela", *ABC* (30-I-1919), por poner también dos ejemplos de dos autores y momentos culturales muy distintos. Y es en este sentido en el que, desde un respeto escrupuloso a la cronología, pienso que es preciso fijar jerarquías, que permitan considerar el mayor número posible de materiales pero determinando la importancia de los mismos.

Crítica e historia literaria aunque no son dos términos totalmente equiparables y se puede ejercer la crítica literaria sin la pretensión de historiar la literatura, lo cierto es que en Emilia Pardo Bazán por una serie de factores que gravitan sobre sus trabajos desde el comienzo de su trayectoria, ambos conceptos se amalgaman continuamente. Y así como en el estudio preliminar a *La cuestión palpitante*, el profesor González Herrán –apoyándose en las palabras de la autora[1]–, señalaba la necesidad de ver los en su época polémicos artículos como un intento de historiar y vulgarizar la literatura francesa del siglo XIX, singularmente el naturalismo, lo mismo se podría decir y con más argumentos bastantes años después de los tres volúmenes dedicados a la *Literatura francesa moderna* (1909-1911), a mi modo de ver, absolutamente modélicos y representativos de la capacidad de Emilia Pardo Bazán como historiadora de la literatura, y que son indiscutiblemente resultado del enfoque historicista, la sedimentación de lecturas y la síntesis de su tarea crítica de la literatura francesa. Siguiendo el modelo de crítica no sólo tainiano sino el propuesto por Saint-Beuve, el crítico de producción más extensa y variada, partidario siempre de estudiar en primer término al autor y el contexto como vía de acceso a la obra.

Insisto en que ejercer la crítica literaria e historiar la literatura, son proyectos complementarios que se amalgaman desde el principio en los trabajos de Emilia Pardo. Baste recordar como a la joven escritora marinedina le tentó la idea de escribir una *Historia de la literatura mística*, y como después pensó incluso en ampliarla a todas las letras castellanas,

> Publicados los dos tomos de San Francisco, empecé a pensar en una historia de la Literatura mística española, hermoso asunto por nadie tratado, y que yo veía allá en mi magín interesantísimo y merecedor no de mi pluma tosca, sino de oro fino, con incrustaciones de brillantes. Meditándolo mejor, comprendí que acaso sería más largo, pero no mucho más difícil, ensanchar el programa y abrazar el conjunto de las letras castellanas (Pardo Bazán 1973a: 721a)

Ambicioso proyecto que suscitó recelos de Menéndez Pelayo, el gran historiador de la literatura, que veía con disgusto sus iniciativas intelectuales amenazadas por la

[1] -"Mi objetivo era decir algo en forma clara y amena sobre el realismo y el naturalismo, cosas de que se hablaba mucho, pero con ligereza, y sin que nadie hubiese tratado el asunto de propósito". E. Pardo Bazán, *Apuntes Autobiográficos*, *O.C.*, Madrid, Aguilar, 1973, t. III; p. 721a.

extraordinaria capacidad de trabajo y la rara inteligencia de la escritora coruñesa, tal como se desprende de la carta a Laverde:

"No deja de molestarme que Emilia Pardo Bazán se ocupe en escribir una Historia de la literatura española. Quizá diga la gente que yo que por obligación la enseño no la he escrito todavía, o por pereza, o por no servir para el caso"[2]

Esta intención primigenia de historiar la literatura –que en su fuero interno nunca abandonó del todo-, indudablemente condiciona su tarea crítica en varios momentos de su trayectoria, los estudios dedicados a Feijoo, a Alarcón, a la novela rusa y las síntesis finales sobre la literatura francesa, son un buen ejemplo. Pero, además, doña Emilia era partidaria declarada del método historicista-comparatista en sus trabajos de crítica literaria. Historicismo, herencia del positivismo y de su aplicación a la filosofía de la historia con Taine a la cabeza, para quien "*las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce*", tal como postula en 1865 la *Filosofía del Arte* (Taine 1922: 10). Y comparatismo que precisa nuevamente del conocimiento de la historia de la cultura europea, singularmente francesa y rusa, para poder establecer relaciones de parentesco, afinidades, señalar influencias, contrastes, diferencias o simplemente constatar *el polen de ideas* –en certera expresión del profesor Darío Villanueva-, que fecunda las diferentes literaturas en un momento histórico dado. Estudios que en el caso de la autora de *Los Pazos de Ulloa* vuelven siempre sobre las diferencias que Taine en su *Introducción a la literatura inglesa* fijaba en términos de raza, medio y momento histórico, como factores determinantes de las manifestaciones artísticas de un pueblo. Comparatismo también como ingrediente esencial de su metodología crítica que se evidencia en sus mejores trabajos, y muy especialmente también en los libros misceláneos de género hibrido, como las crónicas de *Al pie de la torre Eiffel* (1889), o *Cuarenta días en la exposición*, verdaderos mosaicos de géneros, desde la crónica costumbrista, al reportaje viatorio y periodístico, sin olvidar la rápida pincelada estética a propósito de la evolución de los movimientos literarios, o la reflexión socio-política, como contrapunto a la situación española. Siempre a vuela pluma, sobre la marcha, captando el aspecto más novedoso, ameno y atractivo para el público y, por tanto, con el sello del mejor y más auténtico periodismo, tal como con extraordinaria perspicacia advertía la autora en el *Epílogo* a la primera edición de *Al pie de la torre Eiffel*,

> Las personas enteradas de cómo se forja el trabajo periodístico, excusen los defectos en que abundan los dos tomos y comprendan que no pueden ser obra de observación profunda, de serio y delicado análisis, de fundada doctrina, ni de arte reflexivo y sentido,

[2] -Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, T.VI [Carta núm. 70], (ed. M. Revuelta Sañudo), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983; pp.77-78. Del estudio del epistolario entre el polígrafo santanderino y la autora de *Los Pazos de Ulloa* se ha ocupado José Manuel González Herrán, "Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Menéndez Pelayo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 101 (1986-1987), p.325-342.

[...] La necesidad de escribir de todo, y deleitando e interesando [...]obliga a nadar a flor de agua [...] En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas la inteligencias. (Pardo Bazán 1889a: 11-12).

Desde el medio periodístico y sobre la base de estos pilares, historicismo y comparatismo, se irá fomentando paulatinamente el llamado eclecticismo pardobazaniano que ella en distintos momentos proclamó abiertamente, convencida de que "*el eclecticismo es la única filosofía que resuelve las aparentes antinomias de la Belleza*" (Pardo Bazán 1889a: 13).

Y, por último, en concordancia con el medio periodístico en que aparecieron muchos de sus trabajos, en la tarea crítica de Pardo Bazán es también determinante su intención vulgarizadora, que no trivializadora. Fue la autora poco partidaria de la rigidez académica, dignísima émula en este aspecto de la crítica miscelánea, vulgarizante, educativa, incluso divagante y amena, al modo de Feijoo en el *Teatro Crítico Universal*. Pero en su caso, desde una óptica inequívocamente femenina, audaz y, en consecuencia, con el atractivo del juicio sintético, directo y desenfadado, tal como ella misma reconoce en los *Apuntes autobiográficos* o en cartas a Menéndez Pelayo, sobradamente conocidas que no precisan citarse aquí.

A todo ello hay que añadir en muchas ocasiones una aguda intuición –buen olfato crítico-, que la lleva a entender y valorar anticipadamente la significación de obras y autores no necesariamente consagrados. Pienso, por ejemplo, en el artículo de la revista *Helios* (marzo, 1904), sobre la nueva generación de novelistas y cuentistas, en que avanza valoraciones muy certeras sobre los escritores modernistas, Baroja y Azorín, y muy especialmente las reseñas a las obras de Rubén Darío publicadas en *La Ilustración Artística*, "La vida contemporánea" (1-IV-1901). Pues cuando en 1900 el joven cronista de *La Nación* de Buenos Aires desembarca en Barcelona y desde allí sigue viaje a Madrid, es doña Emilia no sólo quien lo recibe en su tertulia de los jueves sino también la primera que reseña sus obras percibiendo la novedad y el timbre de originalidad que había en ellas, frente a la frialdad de Clarín[3]. Bien es cierto que el crítico ovetense era entonces un hombre gravemente enfermo, no obstante, los juicios negativos son antiguos, arrancan de sendos artículos en *La Publicidad* (30-V-1889 y 26-X-1893), donde incomprensiblemente no supo aquilatar el valor del poeta nicaragüense. Y se adelanta también doña Emilia en sus juicios a la reseña del joven Unamuno (1901), al magnífico retablo finisecular, *España contemporánea*. En prueba

[3]- Clarín no fue justo en sus críticas a las obras de Rubén Darío, ni en 1889 en la reseña de *Azul*, ni en el momento que ahora nos ocupa, *cf.* Clarín, "*España contemporánea* de Rubén Darío", "Revista mínima", en *La Publicidad*, Barcelona [7-IV-1901]. Beser atribuye la incomprensión y arbitrariedad clarianana a sus escasas simpatías hacia el modernismo y a una impenitente galofobia, véase Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, cap. IV, pp. 203-206. Vid. También Marisa Sotelo Vázquez, "La literatura hispanoamericana en la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán (1891-1906), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universitat de Barcelona, 15-19 de junio, 1992. Barcelona, PPU, 1993; pp. 363-377.

de gratitud, quizás por ello debamos a Rubén una de las mejores caracterizaciones del talante intelectual de la autora coruñesa, al reseñar la conferencia de París sobre "La España de ayer y de hoy, la muerte de una leyenda" escribirá:

> Esta brava amazona que en medio del estancamiento, del helado ambiente en que las ideas se han apenas movido en su país en el tiempo en que le ha tocado luchar, ha hecho ruido, ha hecho color, ha hecho música y músicas, poniendo un rayo rojo en la palidez, una voz de vida en el aire, a riesgo de asustar a los pacatos, colocándose masculinamente entre los mejores cerebros de hombre que haya habido en España en todos los tiempos. (Rubén Darío 1987: 23)

"Ha hecho ruido", "ha hecho color", "en medio del estancamiento general", tomo prestadas algunas de las expresiones de Rubén para ilustrar ciertos aspectos de la compleja personalidad pardobazaniana, así su extraordinaria capacidad como agitadora de ideas, comentadora de actualidades del espíritu, que sólo se entienden desde su talante cosmopolita, combativo y polémico, que contribuye decisivamente a popularizar sus juicios, que logra hacerse oír en los momentos más álgidos de la vida cultural española, los años ochenta con la polémica recepción del naturalismo o en 1891 con los debates sobre "le roman romanesque" en el plano literario, y los debates sobre la pena de muerte en el sociológico. En 1899, adivinando y subrayando la última dirección, inequívocamente religiosa, cristiana, del pensamiento de Leopoldo Alas -referente obligado de la crítica en su tiempo-, en la reseña de *Mezclilla;* los trazos de la literatura después de la guerra en la conferencia de 1916 en el Ateneo de Madrid, o la curiosidad no exenta de ironía por los espectáculos de vanguardia cuando ya está muy próxima a cumplir los setenta años, tal como se desprende de sus palabras en un artículo dedicado a Marinetti en *ABC* (26-X-1919), en el que sigue siendo muy perceptible la huella de Taine:

> Espero la hora de que Marinetti se represente en Madrid, con su mesnada que escribe un drama la víspera, para estrenarlo al día siguiente, y se propone "sinfonizar la sensibilidad del público, explorando y despertando por todos los medios sus nervios durmientes (...) y entre tanto, en el próximo Noviembre iré a renovar convencimiento con el gallardo y calavera Tenorio y sus espectros, que me parecen más atractivos en sus románticas fanfarronerías, impregnadas de la esencia de la raza, desde que sé que se preparan los futuristas a "sinfonizar" a cada hijo de vecino. (Pardo Bazán 1919a).

Si sumamos a todo esto que doña Emilia ejerce la crítica en un país con escasa tradición, tal como ella misma señala en *La cuestión palpitante*. En su siglo para encontrar un antecedente hay que remontarse a Larra, con el que indudablemente enlaza mucho mejor el talante de Clarín –que combina crítica y sátira-, acabaremos entendiendo que tanto en la tarea crítica como en la creativa doña Emilia es una especie de *outsider*, que va por libre, pero bien acompañada por un amplio bagaje de lecturas, que a la vez que le sirven de sostén ideológico le permiten forjarse un

concepto de crítica literaria muy personal y moderno, en el que destaca el rechazo al carácter dogmático, normativo, inmutable y apriorístico para fundamentalmente sujetarse a los cambios estéticos y supeditarse a la historia general del pensamiento. Concepto evolutivo de crítica también en sintonía con los principios de Taine en *Ensayos de crítica y de historia* y a los que en esencia se mantendrá fiel a lo largo de su fecunda trayectoria, como lo prueban los trabajos dedicados a Zola, Daudet y Alarcón, entre otros, y el capítulo dedicado a juzgar la labor crítica de Anatole France y Jules Lemaitre en el volumen dedicado al *Naturalismo* en la *Literatura francesa moderna*, donde escribe:

> Los representantes del impresionismo en la crítica son Anatolio France y Julio Lemaitre, y la controversia entre dogmatistas e impresionistas es, a la vez que una etapa de la crítica literaria, una fase del pensamiento.

Y apostilla:

> por lo tanto, no debe arrogarse función ni autoridad el crítico; las obras desfilan ante el espejo de nuestra mente; y como el desfile es largo y el espejo va modificándose, si una obra desfila por segunda vez, ya es distinta la imagen que proyecta. (Pardo Bazán 1914: 337-340)

En repetidas ocasiones a lo largo de los años ochenta, sobre todo en los artículos de *La cuestión palpitante*, había rechazado doña Emilia el dogmatismo y en cambio, en consonancia con el período naturalista, había señalado que el trabajo del crítico literario debía basarse en la observación, en el estudio y análisis como un proceso atento y riguroso para llegar a un juicio sobre la obra literaria:

> La evolución (no me satisface la palabra, pero no tengo otra mejor) que se verifica en la literatura actual y va dejando atrás al clasicismo y al romanticismo, transforma todos los géneros. La poesía se modifica y admite la realidad vulgar como elemento de belleza: fácil es probarlo con sólo nombrar a Campoamor. La historia se apoya cada vez más en la ciencia y en el conocimiento analítico de las sociedades. La crítica dejó de ser magisterio y pontificado, convirtiéndose en estudio y observación incesante. El teatro mismo, último refugio de lo convencional artístico entreabre sus puertas, sino a la verdad, por lo menos a la verosimilitud [...] Pero donde más victoriosa se entroniza la realidad, donde está como en su casa, es en la novela, género predilecto de nuestro siglo. (Pardo Bazán 1973b: 591a)

Y en otro momento, también en *La cuestión palpitante*, en el artículo titulado "De la moral", vuelve a señalar la necesidad de juzgar sin apriorismos de ningún orden, pues a menudo se confundían cuestiones morales con cuestiones de gusto –sería mejor decir de opinión para diferenciarlo del concepto de gusto en el sentido de las poéticas dieciochescas-, en cualquier caso opinión siempre subjetiva, que para doña

Emilia no puede ser criterio de valor, ya que en cuestiones estéticas debía primar siempre el sentido hegeliano de la belleza:

> ¡Cuán hartos estamos de leer elogios de ciertos libros alabados tan sólo porque nada contienen que a una señorita ruboricen! Y sin embargo literariamente hablando, no es mérito ni demérito de una obra el no ruborizar a las señoritas. (Pardo Bazán 1973d: 631a).

Por ello declara que es misión del crítico no escandalizarse ni rasgarse las vestiduras, sino estudiar los autores y las obras en su contexto histórico, ideológico y estético, sin someterse forzosamente al corsé de preceptivas y clasificaciones que acaban por resultar estériles:

> Una ventaja tenemos hoy, y es que la preceptiva y la estética no se construyen a *priori*, y las clasificaciones ya no son artificiosas y reglamentarias [...]
>
> Se ha invertido el papel de la crítica, o mejor dicho, se le ha señalado su verdadero puesto de ciencia de la observación, suprimiendo sus enfadosos dogmatismos y su impertinente formulario. En el día, la crítica se concierta a los grandes escritores, pasados y presentes, y los define, no como debieron ser en opinión del preceptista, sino como ellos se manifestaron, y el árbol es conocido por sus frutos. (Pardo Bazán 1973g: 645b-646a)

Conviene también subrayar que doña Emilia a la vez que reivindica el papel de la crítica como ciencia de la observación no duda en señalar a la novela como el género más idóneo para expresar la complejidad de la vida presente con argumentos muy parecidos a los de Clarín, cuando en 1881 escribía en "El libre examen y nuestra literatura presente":

> La novela es el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea. (Leopoldo Alas 1971: 72)

Tanto en el final del fragmento de Clarín, *la novela vehículo que las letras escogen*, como en el de doña Emilia, *la novela, género predilecto de nuestro siglo*, se establece una relación dialéctica entre novela y sociedad contemporánea, entre novela e historia. En línea con lo postulado por Galdós ya en 1870, en "Observaciones sobre la novela española contemporánea", señalándola como el género más oportuno para reflejar las grandes convulsiones de la sociedad decimonónica y, sobre todo, de la clase media, la gran olvidada hasta entonces y que, a juicio del autor de *Doña Perfecta*, debía convertirse en materia y juez de la novela. Relación dialéctica subrayada de nuevo en *La cuestión palpitante* por Emilia Pardo con estas certeras palabras, precisamente referidas al trabajo dedicado a Galdós en la *Revista Europea*:

> Desde aquella fecha, mis opiniones literarias se han modificado bastante, y mi criterio estético se formó como se forma el de todo el mundo, por medio de la lectura y de la reflexión; desde entonces me propuse conocer la novela moderna, y no sólo llegó a parecerme el género más comprensivo e importante en la actualidad, y más propio de nuestro siglo, que reemplaza y llena el hueco producido por la muerte de la epopeya, sino el género en que, por altísima prerrogativa, los fueros de la verdad se imponen, la observación desinteresada reina, y la historia positiva de nuestra época ha de quedar escrita con caracteres de oro (Pardo Bazán 1973e: 640b)

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la relación entre la novela realista y la crítica es muy estrecha ya que el novelista realista se sitúa ante la realidad, no sólo con un espejo como quería Stendhal, sino con una actitud crítica muy semejante a la que adopta el crítico literario frente a la obra que examina.

II

Primera etapa, 1880-1890. Crítica literaria y naturalismo.

De lo dicho hasta aquí se desprende que en la década de los setenta y, sobre todo, a lo largo de los años ochenta –que he llamado década prodigiosa de la novela española-, el discurso teórico sobre el realismo-naturalismo, o modelo de producción, y el análisis de las novelas, o modelo de recepción –en términos de Mitterrand[4]-, sean decisivos en el quehacer de los críticos de la Restauración como Revilla, González Serrano, Vidart, Clarín, Valera, Altamira, Balart, y por supuesto en el de doña Emilia, Josep Yxart y Joan Sardá, éstos últimos también en literatura catalana. No obstante en la nómina anterior hay que notar que algunos sólo ejercieron la crítica –Revilla, Vidart, González Serrano-, y otros practicaron la crítica y la novela de forma sincrónica, tal es el caso, sobre todo, de Valera, Clarín y Pardo Bazán. Auge y desarrollo extraordinario de la novela acompañado de la ausencia de poetas ilustres en esta generación surgida de la septembrina, que quizá pueda explicarse desde estas palabras de nuestra autora en sus *Apuntes autobiográficos*:

> En aquellos años de 1879 a 1880 empezaba a destacarse ya la generación hija de la Revolución de septiembre del 68 (hija de la Revolución digo, no porque en política se le adhiriese toda, sino porque sintió despertarse su inteligencia y definirse sus aspiraciones al rudo embate de los acontecimientos revolucionarios). Las corrientes metafísicas a la alemana cedían el paso a las del positivismo francés y psicofísico; la novela se aprestaba a disputar su popularidad al drama y a la poesía lírica, los dos géneros predilectos del público bajo el romanticismo, y a recabar su brillante puesto en la literatura nacional. (Pardo Bazán 1973a: 717a)

[4]-Henri Mitterand propone dicha distinción a propósito de la producción de Zola en *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, 1986. Como ya advertí en "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", dicha distinción también la encontramos en un crítico coetáneo a Emilia Pardo, me refiero a Urbano González Serrano en "La crítica en España", *La Ilustración Ibérica*, *Cf. La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Actos de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. II Coloquio, Barcelona, Universitat de Barcelona, 20002; pp. 415-426

Fragmento de los *Apuntes autobiográficos* en el que doña Emilia evocaba las características de los escritores de la Restauración y volvía a señalar el papel predominante de la novela en dicho período histórico.

Si nos atenemos a la cronología, será en 1882 cuando por primera vez de forma panorámica se refiera a la novela española de su tiempo en los artículos de *La cuestión palpitante*, concretamente en el XVIII y XIX, titulados "En España" y "Continuación". Aunque ya antes había trazado con rigurosa precisión la genealogía de la novela realista decimonónica en los trabajos dedicados a Fernán Caballero y Galdós, así como también en el artículo "Genealogía" de *La cuestión palpitante* partiendo en todos los casos la mejor literatura clásica, *La Celestina*, la picaresca, Hurtado de Mendoza y, sobre todo, Cervantes, manantial de donde brotaba a su juicio la corriente vivificadora del nuevo realismo:

> Allá por Inglaterra y Francia la novela tiene un *ayer*; acá en España, sólo un *anteayer*, si es lícito expresarse así. Allá los noveladores actuales se llaman hijos de Thackeray, Scott y Dickens, Sand, Hugo y Balzac, mientras acá apenas sabemos de nuestros padres, recordando sólo a ciertos abuelos de sangre muy hidalga, del linaje de los Cervantes, Hurtados, Espineles y otros apellidos no menos claros. (Pardo Bazán 1973e: 637b).

Me permito señalar, aunque sea innecesario, que estas palabras certifican las dos líneas maestras del pensamiento crítico de la autora que vengo sosteniendo, el historicismo en el "anteayer" de "sangre muy hidalga" de la novela española, y el comparatismo, en el necesario cotejo con el "ayer" de la novela europea. De donde se deduce que éste último es entendido también como metodología de análisis que permite enjuiciar correctamente la producción literaria, con criterio alejado tanto del *chauvinisme* autocomplaciente como del complejo de inferioridad, ambos igualmente estériles. De ahí la pertinente invocación a Cervantes:

> ¡Ven, Miguel de Cervantes Saavedra a concluir con una ralea de escritores disparatados, a abatir un ideal quimérico, a entronizar la realidad, a concebir la mejor novela del mundo"(Pardo Bazán 1973c: 593b),

que cierra un pasaje de *La cuestión palpitante* de defensa casi unamuniana de los valores de nuestra tradición histórica encarnada en la figura del autor de *El Quijote*, ingrediente esencial del realismo decimonónico, que para doña Emilia, como para Clarín, sin renunciar a una clara vocación europeísta de la literatura española, no pierde el norte de los sentimientos elevados, ni desatiende la vertiente moral y espiritual:

> Venga un Cervantes que escriba, en forma de novela una historia llena de verdad y de ingenio, protesta del espíritu patrio contra el falso idealismo y los enrevesados discursos que nos pronuncian héroes nacidos en otros países. (Pardo Bazán 1973c: 593b-594a)

Cervantes es el modelo indiscutible a que apela la autora en sus tempranos trabajos de crítica sobre la novela, en un clima cultural en el que el primer acontecimiento literario de envergadura al que tiene que enfrentarse es al naturalismo. No se trata de revisar aquí la posición de Emilia Pardo Bazán frente al naturalismo sobradamente conocida, y sobre la que hay una abundante bibliografía[5], sino de ver como a la altura de 1882-3 traza un panorama muy certero de la novela española, en el que no trata de establecer el grado de afinidad o de obediencia de los distintos autores a los dogmas del naturalismo zolesco, sino de presentar los rasgos definidores de cada uno sobre el telón de fondo de la nueva escuela literaria.

Doña Emilia era consciente del papel destacado que había desempeñado el costumbrismo de Fernán Caballero como educador del gusto y la sensibilidad del público frente a la realidad, porque había sabido "*tomar apuntes de las costumbres que veía, de la gente que alentaba a su alrededor*" (Pardo Bazán 1973e: 638a), aspecto en el que bastantes años después abundará Montesinos en sus estudios ya clásicos sobre la novela del XIX, *Costumbrismo y novela*. Se percata también la autora del temperamento artístico de Alarcón, mejor dotado para "los cuadros chicos", "exquisitos camafeos, ágatas preciosas, que mármoles de gran tamaño", y del aristocratismo de Valera que junto con su clasicismo le alejaban forzosamente del realismo y naturalismo, considerándole el Stendhal español, por su sagacidad, ironía y actitud de psicólogo analista, capaz de penetrar como ningún otro en los repliegues más profundos del alma. De ahí que cuando se tradujeron al francés sus *Narraciones andaluzas* sorprendiera su clasicismo distante de la veta más popular del folklore andaluz:

> Pensaban nuestros vecinos –escribe- que las hijas de *Dom Valera* eran unas gitanas alegres, armadas de castañuelas, dispuestas a bailar seguidillas y jaleo, y se encontraron con unas monjas contemporáneas de Santa Teresa y Fray Luis de Granada, que apenas dejaban asomar por entre los pliegues de la toca su bello rostro helénico, donde lucía una sonrisilla volteriana. (Pardo Bazán 1973e: 640a)

[5] A título de ejemplo:

Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la théorie, la practique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

Maurice Hemingway, *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986

J.M. González Herrán, "Zola y Pardo Bazán: de *Les Romanciers naturalistas* a *La cuestión palpitante*. *Letras Peninsulares*, V. 2.1 (Spring 1989[a]); pp.31-43 y Estudio introductoria a *La cuestión palpitante*. Barcelona, Anthropos – Universidad de Santiago de Compostela, 1989; pp.7-103.

Marisa Sotelo, "Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*" en A. Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 2002; pp. 186-219.

Atinada definición de las características del arte narrativo del aristocrático Valera, heredero de la mejor tradición clásica y de la más auténtica raíz castiza, a la vez que un tanto socarrón, cínico, algo escéptico y descreído, por el que doña Emilia sintió siempre más respeto como novelista que como crítico literario, cuyas ideas con respecto al naturalismo no compartía en absoluto, como se evidenció en la polémica que suscitó: "Sobre el arte nuevo de escribir novela" en la *Revista de España* en 1887.

Y para completar el panorama de la novela decimonónica se refiere a Pereda y Galdós, los dos novelistas que a su juicio encarnaban el realismo pleno. El primero maestro de la novela regionalista de costumbres campesinas, y sobre el que la autora marinedina manifestó un juicio crítico, a mi modo de ver muy certero, pero que le iba a costar muy caro en su trayectoria posterior, con la polémica del año 1891, recogida en *Polémicas y estudios literarios* y estudiada con detalle por el profesor González Herrán, en *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. En síntesis señalaba doña Emilia que lamentablemente el talento narrativo del autor de *Las escenas montañesas* se ceñía casi exclusivamente a los ambientes rurales, de los que era un magnífico pintor y por ello:

> puede compararse el talento de Pereda a un huerto hermoso, bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres aromas campestres, pero de limitados horizontes. (Pardo Bazán 1973f: 641a)

Pronosticaba doña Emilia que la animadversión hacia la civilización urbana que late agazapada en algunas de las mejores obras de Pereda podía llegar a convertirse en una limitación insalvable en el desarrollo completo de su talento realista:

> Pereda se concreta a describir y narrar tipos y costumbres santanderinas, encerrándose así en breve círculo de asuntos y personajes. Descuella como pintor de un país determinado, como poeta de una campiña siempre igual, y jamás intentó estudiar a fondo los mediaos civilizados, la vida moderna en las grandes capitales, vida que le es antipática y de la cual abomina; por eso califiqué de limitado el horizonte de Pereda. (Pardo Bazán 1973f: 641b)

Juicio certero que aunque matizó en 1891, al reseñar *Nubes de estío*, y que indudablemente está en el origen del intercambio de puyas en la polémica antes mencionada, pues fue muy mal interpretado por el novelista montañés.

En cuanto a Galdós, cuya obra había descubierto casualmente en los escaparates de la una librería de la Rua Nova compostelana, y del que ya había hablado de forma bastante extensa en la *Revista de Galicia* (25-X-1880), y muy poco después en la *Revista Europea*, no duda en señalar que es el novelista español que por temperamento está más cerca del naturalismo:

> Si Pereda tiene el realismo en la masa de la sangre, no así Galdós. Por cierto fondo humano y cierta sencillez magistral de sus creaciones, por la natural tendencia de su claro entendimiento hacia la verdad y por la franqueza de la observación, el egregio novelista se halló siempre dispuesto a pasarse al naturalismo con armas y bagajes; pero sus inclinaciones estéticas eran idealistas, y sólo en sus últimas obras ha optado el método de la novela moderna y ahondado más y más en el corazón humano, y roto de una vez con lo pintoresco y con los personajes representativos para abrazarse a la tierra que pisamos. (Pardo Bazán 1973f: 642a)

Novelista naturalista a pesar de sus comienzos idealistas, a los que ya se había referido en los mencionados artículos, donde además censuraba la tendencia docente del primer Galdós, acentuada en la segunda serie de *Episodios Nacionales* y en las novelas de tesis, *Doña Perfecta, Gloria* y *La familia de León Roch*, cuyo simbolismo didáctico había calificado acertadamente de callejón sin salida. Sin embargo, tal como juzga la autora y como había señalado también Clarín en la emblemática reseña a *La desheredada* (*El Imparcial*, 9-V y 24-X-1881), Galdós había finalmente abandonado el maniqueísmo tendencioso para acercarse de una manera más objetiva a la realidad, en obras como *El amigo Manso* y, sobre todo, en *La desheredada*, novela en la que demuestra que hoy "más que enseñar o condenar estos o aquellos ideales políticos ha de tomar nota de la verdad ambiente y realizar con libertad y desembarazo la hermosura" (Pardo Bazán 1973f: 643a). Además, Pardo Bazán admiraba declaradamente en Galdós las dotes de armonía y de equilibrio, abundancia y vigor, la felicísima invención y el don de la fecundidad que lo sitúa a la altura de Shakespeare, Balzac o Walter Scott.

Este es el panorama del que debía partir la gran novela del siglo XIX, la verdadera novela nacional, con sus perfiles propios, su auténtica figura, sin renunciar a sus antepasados, pero también sin replegarse pasivamente ante el naturalismo francés. Pues doña Emilia entendía el naturalismo fundamentalmente como un método que venía a ensanchar las posibilidades de nuestra tradición realista a la vez que a sincronizar la novela española con su homónima europea, sin menoscabo de su carácter y esencia substantivos. Más aún, como un método que permitía armonizar la herencia realista del pasado, simbolizada en Cervantes, tantas veces traído a colación en la polémica recepción de naturalismo, con una sensibilidad esencialmente moderna y contemporánea. No en vano dos de los críticos más lúcidos del momento, Clarín y González Serrano, habían hablado del naturalismo como un "oportunismo literario".

III

Segunda etapa, 1890-1900. El eclecticismo del *Nuevo Teatro Crítico*.

En el artículo "Ultimas modas literarias" publicado en la *España Moderna* en febrero de 1890, postulaba doña Emilia una crítica comprensiva, ideológicamente flexible con todos los movimientos culturales, abierta a todos los géneros y a la vez globalizadora, es decir una especie de eclecticismo armónico que se nutre de

todo lo que ve, observa, lee y asimila con el fin de enriquecer sus criterios, y que sin renunciar al estudio histórico, de dónde procede el conocimiento del pasado, aspira a interpretar el presente y adivinar, pronosticar, el futuro:

> Crítico desorientado será el que o se empeñe en galvanizar formas caducas, o coadyuve a los errores del gusto público en su época, o sin norma ni ley interior evolutiva, juzgue a capricho, empíricamente; crítico de orientación parcial, el que sienta profundamente un período, un aspecto de la belleza literaria o artística y no pueda entender los restantes, y, por último, crítico, armónico o de orientación total será únicamente el que, remedando uno de los más sublimes atributos de la omnipotencia, tenga el don de comprender lo pasado, discernir lo presente y augurar lo futuro. (Pardo Bazán 1973h: 932ab)

Con estas lúcidas reflexiones inicia en la década de los años noventa el segundo período de crítica literaria de la actualidad española que tendrá ahora unas notas distintivas en las que es necesario reparar. En primer lugar, un cauce de expresión fijo y propio en la revista unipersonal, el *Nuevo Teatro Crítico*[6]. Publicación en octavos, que solía tener entre cien y ciento quince páginas aproximadamente, y que gracias al tesón de doña Emilia alcanza a publicar un total de veintinueve números[7], entre enero de 1891 a mayo de 1893. Y aunque podríamos extendernos en múltiples consideraciones anecdóticas, solamente subrayar que esta empresa editorial que ella dirigía y redactaba íntegramente la realizaba sin renunciar a otros trabajos de creación o de crítica literaria en otros medios periodísticos. El *Nuevo Teatro Crítico* se publica al compás de la escritura de novelas y cuentos como *La piedra angular* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892); de múltiples colaboraciones en prensa madrileña, *El Imparcial*, *El Heraldo* y a la vez que escribía trabajos para *España Moderna*, la revista de su amigo Lázaro, al que había asesorado en su fundación, como demuestra el epistolario *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, recientemente editado por la profesora Dolores Thion.

Son tan importantes los modelos de Cervantes y de Fray Benito Feijoo para doña Emilia –es como si siguiera el concepto medieval de *autoridad*-, que no duda en presentar los propósitos de su revista comparándolos a los del ilustre benedictino orensano, que se había propuesto "impugnar errores comunes", y bajo los auspicios del autor del *Quijote*, cuyo estilo parafrasea intencionadamente:

[6]- Parece que el nombre se le había ocurrido antes a Clarín, lo cierto es que así fuera, la fuente era el *Teatro Crítico Universal* de Feijoo, a quien la autora había dedicado uno de sus primeros trabajos galardonados en Orense en 1876. Y de quien dirá: "el talento polígrafo de Feijoo abrió el camino al periodismo moderno", *Cf.* Pardo Bazán, "Presentación". *Nuevo Teatro Crítico* [Enero, 1891], Madrid, La España Editorial, p.7

[7] -Número nada despreciable, pues si comparamos con otras revistas de la época, por ejemplo *Arte y Letras* [julio 1882-noviembre, 1883], con un total de catorce números, a pesar de contar con un consejo de redacción tan prestigioso como el formado por: Galdós, Clarín, Sellés, Palacio Valdés e Yxart. En consecuencia, se deduce fácilmente que el *NTC* por sus peculiares características de revista unipersonal fue un éxito.

> No quiero aguardar más tiempo a poner por efecto mi pensamiento, apretándome a ello la falta que pienso que hace en el mundo mi tardanza, según son los agravios que pienso deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer. Sólo que no hago formal propósito, como don Quijote, de consagrarme mientras viviere al ejercicio de la andante caballería. *El Nuevo Teatro Crítico* saldrá a la luz durante un plazo que me señalo a mí misma, y saldrá contra viento y marea, así aparezcan doce Mañeres[8] cogiéndome novecientos noventa y ocho errores, según le sucedió a Feijoo con su impugnador el del Antiteatro. Así que el plazo espire, si veo que mi empresa logra el favor del público y no rinde mis fuerzas, la llevaré adelante; si no, haré lo que debe hacer el que no da gusto a los señores: retirarme, esperando que otro lo sepa tañer mejor. (Pardo Bazán 1891a: 7)

Esta quijotesca empresa por lo que tenía de idealista y desinteresada surge desde unos presupuestos literarios y estéticos que se han enriquecido notablemente desde *La cuestión palpitante*. Tras rechazar la crítica naturalista, porque el crítico no debe convertirse nunca en frío anatómico que diseca la obra literaria, enuncia la que será a partir de ahora su divisa crítica: "*Criterio personal supeditado a la agudeza y a la serenidad*" (Pardo Bazán 1891a: 14). Por tanto, defensa a ultranza de su independencia en el ejercicio de una crítica ecléctica, "reposada sin caer en dormilona", que se nutre de un amplio bagaje de lecturas y de la propia experiencia en la observación de la vida cultural y artística. Precisamente este eclecticismo armónico será también un rasgo que aproximará a la autora marinedina al benedictino orensano, heredero así mismo del eclecticismo de los novatores.

Doña Emilia ecléctica sin abandonar la horma de los principios tainianos que no desaparecen nunca pero añadiendo ahora a su tarea crítica una marcada acentuación artística y estética: "*La crítica es arte y requiere las alas de la inspiración como el lastre de la doctrina*" (Pardo Bazán 1891a: 14), o sea, crítica como juicio estético de las producciones literarias atendiendo por igual al aspecto *formal* –estilo y lenguaje-, *esencial* –fondo, intención, ideas y pensamiento del autor-, y *armónico* –valoración global de la obra de arte en su contexto-.

El proyecto del *Nuevo Teatro Crítico* era muy ambicioso y doña Emilia había puesto en él muchas ilusiones, amén de la herencia recibida de su padre que le permitió abordar económicamente la empresa. Se sentía pletórica de ideas y energías y en el preámbulo justificativo –que estoy examinando-, además de todo lo dicho, no deja pasar la oportunidad de ejercer la crítica a favor de la igualdad femenina en todos los aspectos de la vida. Así al tratar de la crítica política, que en realidad escasamente abordaría después en su revista, comenta con ironía que en aquel

[8]- Se refiere doña Emilia a uno de los máximos polemistas contra Feijoo, concretamente al gaditano José Salvador Mañer (1676-1751), autor del *Anti-Teatro Crítico sobre el primero y segundo tomo del Teatro Crítico Universal, en que se impugnan veinte y seis Discursos, y se notan setenta descuidos*, que vio la luz a finales de 1729. Fue indudablemente el impugnador que consiguió más eco y más apoyos de otros impugnadores, convirtiéndose la polémica en un verdadero *caso literario* en el que contestará primero el propio Feijoo y después el padre Sarmiento.

terreno, precisamente por su condición femenina, podría opinar con total y *absoluta independencia*, dado el escaso por no decir nulo peso que tenía la mujer[9] en la esfera política de la época. En consecuencia, con tono irónico y abiertamente combativo se refiere a las luchas partidistas de los políticos con estas palabras: "*ellos ven el advenimiento o la caída de los suyos; yo veo a España... que patria, dígase la verdad, aún no nos han prohibido tenerla a las mujeres*" (Pardo Bazán 1891a: 18)

Pero doña Emilia era también consciente de las suspicacias y recelos que levantaba su empresa, y aprovecho la ocasión para recordar que Clarín ya había señalado en el prólogo a *La cuestión palpitante* –cuando todavía era buen amigo de la autora-, que Emilia Pardo era en su tiempo un caso excepcional de mujer dedicada al ejercicio de la crítica literaria, lo sigue siendo ahora, diez años después. Sin embargo, no comparto la opinión de Emilia de Zuleta cuando señala que "hasta cierto punto, su condición de mujer explica ciertos rasgos de su obra crítica", sencillamente porque pienso que no hay crítica femenina ni masculina, sino crítica inteligente. Y tan fuera de lugar están los comentarios de los que consideraban a la autora un cerebro masculino encerrado en cabeza de mujer, como los que insisten en su condición para explicar o justificarlo todo. Y sostener que "el alarde de erudición" así como "el afán de polémica" son rasgos esencialmente femeninos, me parece desconocer el alcance de las polémicas del siglo XIX, pongo por caso, la suscitada en torno al naturalismo, donde el afán polemizador de algunos críticos o periodistas fue tanto o mayor que el de la autora que nos ocupa. Lo que no dudo es que ella supo rentabilizar muy bien dicha polémica.

Los amplios y misceláneos contenidos de la revista, todos de la pluma de la autora, prueban una capacidad de trabajo colosal, que toma forma en las siguientes secciones de la publicación:

a)-Obras de creación, que solían ser cuentos o relatos breves. En algunos números reemplazados por reportajes y crónica viajeras, o artículos de costumbres.

b)-Artículos de fondo sobre la personalidad y la producción literaria de autores nacionales o extranjeros, primando los primeros, dedicados a Alarcón, Campoamor, Pereda, Galdós y el Padre Coloma.

c)-Novedades literarias, equivalentes a lo que hoy consideramos reseñas bibliográficas. En ella la autora dio publicidad y valoró las últimas novelas de Pereda, Octavio Picón, Palacio Valdés o Galdós, en lo que atañe a narrativa española, así como las últimas producciones de Zola y Tolstoi en la europea. También ocupan un lugar destacado aunque más secundario las reseñas, en general muy breves y descriptivas, de libros sobre literatura gallega.

[9] -No se reconocía todavía el sufragio universal. La lucha por el reconocimiento de la igualdad de derechos de hombres y mujeres fue una batalla que doña Emilia nunca abandonó y en la que intervino muy tempranamente, tal como atestiguan múltiples testimonios en sus obras tanto creativas como críticas.

d)-Balance de la actividad cultural y literaria española. Con una periodicidad semestral, la autora trazaba un breve pero inteligente panorama de la actividad cultural del momento, prestando especial atención a las publicaciones recientes, polémicas, estrenos teatrales, exposiciones o acontecimientos de la vida cultural madrileña.

e)-Cartelera teatral, sección fija en casi todas las publicaciones de la época, aunque en el caso del *Nuevo Teatro Crítico* no fue ni lo más interesante ni apareció en todos los números de la revista. En esta sección, cabe destacar el estudio dedicado a Echegaray y las reseñas del estreno en Madrid de *La loca de la casa, Gerona* y *Realidad* de Pérez Galdós así como también la de *Mar i cel*, del dramaturgo catalán, Ángel Guimerà.

f)-Sección bibliográfica. En un principio solía tener tres partes claramente diferenciados: española, hispanoamericana y europea, singularmente de libros publicados en francés. La reseña de libros hispanoamericanos obedecía al interés de todos los escritores de la Restauración por Hispanoamérica, como potencial mercado del libro y la cultura española[10]. Esta sección sufrió varios cambios a partir del segundo número cuando la autora decide establecer la distinción entre "Juicios cortos" y "Notas bibliográficas", éstas últimas meramente descriptivas. Y poco después añadiría los *Indices de libros recibidos*, que suponemos que empiezan a aparecer ante la gran cantidad de libros que se recibían en la editorial de la revista y la imposibilidad material de realizar de todos ellos una reseña por breve que ésta fuese.

La vida de la publicación no fue fácil, dada la variedad de géneros que abordaba y el ingente trabajo que ello suponía para una sola persona. Tampoco la acogida de sus colegas de profesión fue muy entusiasta. De las reseñas localizadas en prensa[11] se deduce cierta prevención ante el proyecto pardobazaniano, aunque éste no fuera una excepción en la época, pues Clarín también editaba sus propias revistas, *Museum* y los *Folletos literarios*. Mariano de Cavia desde las páginas de *El Liberal* juzgaba de forma contradictoria el nuevo proyecto crítico de la autora, por un lado, le parecía poco oportuno y, por otro, no dejaba de reconocer que su trabajo crítico con regularidad periódica resultaría muy provechoso en el pobre panorama cultural español. Clarín, por su parte, desde *La Correspondencia de España*, asume una buena parte de los

[10]- Recuérdese a este propósito las colaboraciones de Galdós y doña Emilia en *La Nación de Buenos Aires*. Y las colaboraciones de doña Emilia en el *Diario de la Marina* de la Habana.

[11] -Luis Alfonso, *La Época* [14-I-1891]

Mariano de Cavia, *El Liberal* [2-II-1891]

Federico Urrecha, "Crónica de Madrid", *El Imparcial* [9-II-1891]

Clarín, "El *Nuevo Teatro Crítico*", *La Correspondencia de España* [15-II-1891]

Palmerín de Oliva, "Doña Emilia y don José Pereda", *El Resumen* [5-V-1891]

Y a ello habría que añadir gran número de comentarios en su mayoría satíricos de Clarín en el *Madrid Cómico*, durante el tiempo de la publicación. Uno de los más significativos es el del 28-III-1891. *Cf.* Ermitas Penas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

argumentos del redactor del *El Liberal* y señala como del primer número de la revista ya se podían extraer pruebas "*en pro de la utilidad de los trabajos críticos de esta escritora y en contra de su empecatada idea de escribir una revista ella sola, y una revista poligráfica, y a la manera antigua, a lo Feijoo, a lo Addison*" (Clarín 1891). De tales palabras se deduce que Clarín sobre todo censuraba que doña Emilia se empeñara en desarrollar en solitario sus tareas críticas, y con mal disimulada antipatía escribe:

> Un amigo mío, que tiene muy mala lengua, y acaso peores entrañas, J.R.[12] literato que apenas *ejerce*, me decía –lo que intenta ahora la Pardo es *hacer el Robinson* en el continente; en mitad de la puerta del Sol; y es también como fundar un gran bazar con un solo mancebo para la venta. (Clarín 1891)

A juicio del crítico ovetense algo había de verdad en el satírico y mal intencionado comentario de Juan Reina, pues no consideraba capaz a la autora gallega de llevar a cabo con solvencia y rigor el proyecto editorial de la revista. Sirva como resumen de la posición de Clarín este largo fragmento que no me resisto a transcribir por lo que tiene de indicativo tanto del talante crítico del autor de *La Regenta* como de exponente de las verdaderas razones subyacentes en su actitud censoria frente a la publicación pardobazaniana:

> El *Nuevo Teatro Crítico* que es todo un reto a la ley ineludible de la división del trabajo, nos recuerda el poco estético espectáculo de esas tiendas heteroditas y heterogéneas, que se ven en las aldeas más atrasadas, donde se vende el bacalao junto a las velas de sebo, las escobas, las alpargatas, los clavos, las madejas de seda y los huevos frescos. Una revista así es barato de feria, caja de buhonero, algo a propósito para publicado en una colonia con motivo de estrenar una imprenta con admiración de los indígenas y comenzar a difundir *las luces*.- La revista de doña Emilia recuerda otra porción de tópicos que hacen al caso, v. gr. las monteras de Sancho, una para cada dedo, y la manoseada sentencia: *pluribus intentus minor est ad singula sensus*, y hasta la fábula de Iriarte, en que el autor opone la del quitasol que en invierno es paraguas. (Clarín 1891)

Más allá de la censura justificada al aspecto excesivamente misceláneo que diluía el valor crítico de la publicación, las palabras de Clarín destilan una verdadera animadversión hacia la autora de *Insolación*, que contra viento y marea será capaz de publicar durante tres años su revista. Otro juicio, esta vez no en prensa sino expresado en el ámbito privado de las cartas, nos permite conocer la opinión de Pereda sobre el proyecto editorial de la autora, cuando ya habían aparecido los tres primeros números de la publicación. En carta del 14 de marzo de 1891 escribe a Menéndez Pelayo a propósito de *No lo invento*, lo siguiente:

[12] -Parece muy probable que Clarín se refiera a Juan Reina, crítico literario muy incisivo aunque ocasional, que intervino en la recepción crítica del naturalismo, reseñando en prensa los debates del Ateneo, así como en 1881 publicó en *El progreso*, una reseña de *Un viaje de novios*. Ambos incluidos en los apéndices de mi tesis doctoral.

> De la Pardo Bazán vale más no hablar ¡Valiente cuento! Que publica en el último número de su *Nuevo Teatro Crítico*. No he leído cosa más feroz ni más brutal en todos los días de mi vida que la historia del tal enterrador. ¡Y esta es la novela naturalista!.. (Menéndez Pelayo 1986: 60)

No me puedo detener más en el análisis de la recepción, pues desbordaría la visión panorámica y el balance que aquí me propongo, baste señalar que tanto Clarín como Fray Candil fueron lanzando desde las secciones habituales del *Madrid Cómico* continuas puyas mientras duró la publicación, críticas que obedecen fundamentalmente a cuestiones personales más que estrictamente literarias. Por su parte doña Emilia nunca se refirió desde las páginas de su revista a las obras de Clarín mientras que prestaba atención a la producción de Pereda, Coloma, Galdós, Palacio Valdés, Picón, entre otros novelistas de la época.

Entre los estudios dedicados a la novela española en el *Nuevo Teatro Crítico* es preciso subrayar la importancia de los dedicados a Pereda, continuadores de las líneas esbozadas en *La cuestión palpitante*; la crítica ideológica en el trabajo dedicado al Padre Coloma; los estudios sobre Alarcón, auténtica crítica historicista, tainiana, y la reseña de las dos últimas novelas de Galdós, *Angel Guerra* (1891) y *Tristana* (1892), bajo la impronta de la lectura de Tolstoi y Paul Bourget.

El trabajo crítico sobre Pereda toma como pretexto la reseña de sus últimas novelas, *Nubes de estío* y *Al primer vuelo* y evidencia la continuidad de los juicios de doña Emilia con respecto al autor santanderino que ya había expresado con meridiana claridad en *La cuestión palpitante*, y que a lo largo de estos años había dado origen a la polémica entre ambos, que tuvo como trasfondo el disgusto del novelista por la mala acogida crítica de *La Montálvez*, verdadero motivo de los resentimientos, tal como demostró el profesor González Herrán en *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. El cruce de artículos –recogidos en *Polémicas y Estudios literarios*-, en el que lleva las de perder el novelista santanderino, pues Emilia Pardo se crecía en las polémicas, se evidencia en el artículo "Una y no más, al público y a Pereda", donde demuestra que si alguien tiene "comezones" viejos, era precisamente el autor de *La Montálvez*, que no había olvidado el juicio sobre las limitaciones de su talento narrativo, el "huerto bien oreado pero de estrechos horizontes" de *La cuestión palpitante*.

Más allá del análisis de las obras antes mencionadas el trabajo dedicado al novelista santanderino se convierte en un estudio de conjunto cuya máxima aportación crítica consiste en distinguir dos maneras en su obra narrativa. La primera correspondería al novelista regionalista y costumbrista de la primera época, el del "huerto" -por decirlo gráficamente-, y la segunda arrancaría de la publicación de *Pedro Sánchez*, donde el narrador ampliaba sus horizontes:

> *Pedro Sánchez* es la novela más *novela* que hasta el día brotó de la pluma de Pereda, y lo es por la trabazón, la unidad, el interés excitado con recursos de buena ley, y el

> detenido estudio de un carácter, sin que esto se oponga a la supremacía de ciertos cuadros anteriores del mismo Pereda, insuperables en originalidad típica y sabor local. (Pardo Bazán 1891c: 37)

Sin olvidar al gran pintor de cuadros costumbristas de la montaña, valora doña Emilia dos cuestiones fundamentales de la poética de la novela –que son precisamente los dos pilares sobre los que tradicionalmente argumentaba Clarín en sus críticas-, la construcción de la misma, su trabazón e unidad y la factura del personaje con el estudio detenido del carácter. Ya que a juicio de la autora en esta novela culminaba todo un período de tanteos, ensayos y esfuerzos con el propósito de

> ensanchar sus horizontes, la sabia precaución de no dejarse avasallar por tesis y morales de menor cuantía, la dulce indulgencia y la simpatía humana, musas que Pereda no solía invocar; la vida especial de la narración, que pica en autobiográfica, y, por último, la inspiración, levadura que hace fermentar la masa realista, se unieron para producir en *Pedro Sánchez* una de las novelas más hermosas que nunca se habrán escrito en castellano y la perla de la colección de Pereda" (Pardo Bazán 1891c: 45-46),

superando el error de "poner antes el marco que el lienzo", es decir acotar, limitar el alcance de la novela antes de desarrollarla, lo que si bien había producido de forma aislada extraordinarios cuadros o escenas, era evidente que perjudicaba la calidad estética del conjunto. Y añadía, además, otra limitación, que impedía al autor de *Pedro Sánchez* ser novelista en sentido total, su escasa capacidad para penetrar en los dominios del espíritu, en la psicología de los personajes, a la manera de Galdós. También es certero el juicio sobre *La Montálvez*, novela aristocrática, donde reaparece el "Pereda antiguo, reaccionario, patriarcalista, moralista y satírico" (Pardo Bazán 1891c: 46), fustigador de la aristocracia desde moldes preconcebidos y falsos, sin el conocimiento que del mismo estamento social demuestra el padre Coloma. Limitación ideológica que condiciona también *Nubes de estío*, pues plantea de forma un tanto maniquea la distinción entre los habitantes de Madrid, ejemplos de arrivistas, vagos y golfos, y los habitantes de la montaña, vivos ejemplos de honradez y virtud. A doña Emilia, a parte de parecerle absolutamente falsa tal distinción, sobre todo le resultaba muy pobre como asunto novelesco:

> En ese intento fallido de novela solo veo la demostración de lo que siempre creí y creeré: que en Pereda, la primera manera, la de las *Escenas montañesas*, es la que surge de manantial, la que por ley divina destila su genio; la segunda, la labor de novelista propiamente dicho, es fruto de la voluntad consciente, actividad más refleja que espontánea; y que por aquello de *chasez le naturel*...no siempre obtendrá este generoso esfuerzo de su espíritu la corona que ganó tres veces en *Pedro Sánchez*, *La puchera* y *Sutileza*. (Pardo Bazán 1891c: 60)

Los estudios dedicados al Padre Coloma, gráficamente titulados, "Del pulpito a la novela", venían a sumarse a la llamada algarada suscitada por *Pequeñeces* y, en este

sentido este trabajo junto con la polémica mantenida con el padre Conrado Muiños, es un claro ejemplo de otra de las funciones que cumplió el *NTC*, la de plataforma de debates literarios y caja de resonancia de los mismos en la sociedad de su tiempo.

Por ello, más que el análisis de la obra me interesa subrayar los juicios ideológicos y estéticos de la autora coruñesa en torno a la llamada novela católica, presentada como producto lógico del clima derivado de la revolución de septiembre y que, desde una óptica netamente historicista, describe con estas atinadas palabras:

> La lucha revolucionaria mudó de giro la literatura católica, tomando cierto agrio carácter apologético y polémico muy perjudicial desde el punto de vista del arte. Confundidos los intereses políticos y religiosos, afrancesado el catolicismo literario por la imitación del virulento Veuillot, cruzáronse las novelas como floretes en el asalto y aparecieron apóstoles laicos que, entre otros inconvenientes para ejercer su apostolado, tenían, según pública voz, el resabio de los augures del paganismo. (Pardo Bazán 1891d: 37-38)

En medio de este agrio clima de controversia ideológica y religiosa, el padre Coloma representaba, a juicio de doña Emilia, la posición más equilibrada dentro de la facción católica más ultramontana. Aún así, como para ella no eran cuestiones incompatibles el pensamiento católico y los preceptos del arte, considera a todas luces innecesario que el autor de *Pequeñeces* hiciera pública su intención de actuar como "misionero" disfrazado de "novelista", porque como había sostenido ya en *La cuestión palpitante* y repetirá aquí:

> La tendencia debe ser a la obra de arte lo que el alma al cuerpo, que lo informa, pero invisible"
>
> [Y apostilla]: "nunca persona en su cabal juicio puso tacha a la obra de arte cuando sin prejuicio de llenar su propio y genuino fin, y de llenarlo cumplidamente, encierra, no una *lección*, palabra fea y pedagógica, que es hora de ir desterrando, sino una manifestación moral. La moral no es causa adecuada del arte, pero sí puede ser causa inadecuada o parcial. (Pardo Bazán 1891d: 42-43)

Del estricto juicio crítico sobre la novela me interesa destacar como se apercibió de que lo fundamental no era la crítica contra los libre-pensadores, como algunos erróneamente habían interpretado, sino la sátira contra "los creyentes a medias", aquellos *tibios* anatemizados por el Evangelio; los que en el orden político fueron artífices de la Restauración y en el moral de "la componenda". En definitiva, doña Emilia interpretó la obra de Coloma como sustituto de la historia reciente y como ejemplo del fariseísmo y la mediocridad de la clase aristocrática. Y teniendo en cuenta su *status* social no es menospreciable el implacable auto- análisis que lleva a cabo, sobre todo porque ilumina aspectos del pensamiento pardobazaniano no suficientemente explorados:

> una clase sin norte, con creencias religiosas medio dormidas en el alma, con una devoción de cascarilla y buen tono, pero incapaz de austeridades, abnegaciones y sacrificios, con un monarquismo *frondista*, con cierta relajación de la fibra que se traduce en pactar, transigir, cerrar los ojos, con ingénito desvío hacia todo lo grave, fuerte y radical, con el vago miedo al infierno y el horror a la cursilería por preceptos fundamentales del Decálogo. No obstante, esta clase, ornato del trono, minó con su retraimiento el del duque de Aosta, y aprovechando el hastío y cansancio de la nación, preparó tan grave suceso como la vuelta de los Borbones, que el P. Coloma describe de un modo magistral, en sus resortes íntimos, -el aspecto de que prescinden los *historiadores* calificados. (Pardo Bazán 1891d: 57-58)

Poniendo el dedo en la llaga del peor de todos los males de la aristocracia española, la inercia y la abulia como lesión moral en la que había que buscar el origen de todos los demás. Y desde una óptica inequívocamente feminista señala que aunque en la novela no hay un solo personaje masculino que se salve a excepción del jesuita, la crítica del autor apuntaba sectariamente hacia los personajes femeninos, lo que la lleva a la siguiente reflexión, que hay que poner necesariamente en correlación con los artículos publicados por estas mismas fechas en *La España Moderna* dedicados a "La mujer española":

> ¿Será que, a pesar de coincidir el padre con mis apreciaciones, publicadas en *La España Moderna*, de que la mujer es todavía la parte más saneada y moral de la clase aristocrática, paga tributo a ese dualismo anticristiano de la moral, que aplica a cada uno de los dos sexos un extremo opuesto del embudo? (Pardo Bazán 1891d: 63)

No puedo detenerme en los ecos de la polémica en torno a *Pequeñeces* en el *Nuevo Teatro Crítico*, que en este caso se ciñen al cruce de juicios entre el agustiniano Padre Muiños, redactor de *La Ciudad de Dios* y la autora. Sólo señalaré a vuela pluma ciertos aspectos que me parecen pertinentes en la exposición que vengo desarrollando. La polémica vuelve indirectamente sobre el posible naturalismo de *Pequeñeces* y doña Emilia vuelve a ser acusada arbitrariamente, como lo había sido en los años ochenta, por la prensa católica y, muy especialmente por Díaz Carmona, redactor de *La Ciencia Cristiana*, de tibieza en su fe y de haber sido una de las máximas divulgadoras del determinismo zolesco. El debate más ideológico que estético enfrenta a doña Emilia con Muiños, pues la autora marinedina no podía aceptar que la función de la novela fuese hacer apostolado y catequesis, como postulaba abiertamente el crítico católico. Ante el manifiesto sectarismo de su contrincante procura deslindar bien sus argumentos de los que habían llovido sobre *Pequeñeces* tanto desde el bando liberal como desde el ultramontano, y con manifiesta ironía escribe: "*se me ocurrió que debo ser muy equitativo, muy imparcial, muy desapasionado... cuando no doy gusto a nadie*" (Pardo Bazán 1891e: 21).

La polémica se desvía progresivamente de la obra de Coloma para recalar en la vieja cuestión de arte docente /arte desinteresado, sobre el que doña Emilia ya se había pronunciado en los artículos sobre Galdós de la *Revista Europea* así

como el prólogo a *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*. Desde entonces, sus ideas no han cambiado sustancialmente, por ello discrepa de Muiños cuando señala a Pereda como el mejor novelista, apelando inteligentemente al juicio sancionador del paso implacable del tiempo, que inexorablemente coloca a cada autor en su lugar:

> Vd. No estará conforme quizá, pues noto que otorga al escritor santanderino la primacía entre los novelistas españoles, dejando a Galdós en segundo término. No le pido a Vd. que *asienta*, sino que *comprenda*; por lo demás quédese cada cual con sus preferencias, que el tiempo decidirá estas cuestiones. (Pardo Bazán 1891e: 25)

El extenso estudio necrológico dedicado a Alarcón vio la luz en el *Nuevo Teatro Crítico* desde septiembre de 1891 a enero de 1892, fueron en total cuatro artículos, recogidos posteriormente por su autora en libro, con el título de *Alarcón, estudio biográfico* (1891). Y es indudablemente el más representativo de la orientación historicista y tainiana de los publicados en la revista. En él parte doña Emilia de una serie de datos biográficos y se detiene fundamentalmente en argumentar como la juventud bohemia y la colaboración del autor en una publicación radical como *El látigo* fue producto lógico de su carácter apasionado, meridional –su andalucismo y la vena árabe-, así como de las influencias del momento histórico, la plenitud del romanticismo. Esos factores le parecen determinantes para entender la evolución posterior de Alarcón:

> su fantasía, su sensibilidad, su vehemencia, y las circunstancias exteriores, pueden darnos la clave de cómo pasó de demagogo a conservador *ultra*, y de bohemio romántico a defensor de "la moral en el arte. (Pardo Bazán 1891h: 49)

Confirman estas claves el retrato literario, melancólico, indolente, con cierto abandono fatalista que, siguiendo las mismas pautas de los elaborados en *La cuestión palpitante*, traza doña Emilia del autor de *La Pródiga*, al que había llegado a conocer personalmente ya viejo, gracias a un encuentro casual en la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional:

> Alarcón tenía la respiración sorda y dificultosa; los ojos apagados, mientras no los animaba la conversación; cierta atonía en el rostro, y, especialmente, una obesidad excesiva, un derroche de tejido adiposo, lo que llaman las gentes del pueblo *gordura falsa*. Su palidez amarillenta completaba el diagnóstico.- Y recuerdo que habiéndole yo indicado la conveniencia de combatir esa propensión a la *polisarcia*, me contestó con melancólico donaire: "Ya sabe V. Que soy moro... y, por consiguiente, fatalista.
>
> Mirábale yo, y de moro le encontraba la figura: a aquella nariz algo curva, a aquellos ojos hundidos, de azabache, a aquella oriental barba, sentarían a maravilla el turbante y el alquicel. (Pardo Bazán, 1891h: 76-77)

En los juicios sobre las obras de Alarcón doña Emilia muestra su independencia de criterio sobre todo si cotejamos su análisis con los artículos de Revilla y en determinados casos con las opiniones de Clarín sobre alguna novela concreta. De las novelas cortas el juicio no es precisamente favorable, pues por lo general le parecen "pobres en interés", "mezquinas en intención moral" y "superficialmente amenas", además de desfasadas, pues no se podían escribir historias inverosímiles cuando el realismo popular a lo Fernán Caballero inundaba el panorama literario, insistiendo en que la obra de arte no puede entenderse al margen del ambiente del que surge. Valientemente y apelando al criterio de Montaigne, que consideraba que las "almas más bellas y más nobles son las más universales y las más libres", tampoco cree que pueda excusarse su escasa calidad literaria en cuestiones morales: "*¡Rompamos de una vez, en literatura como en todo, el nefando contubernio de la Moral con la mentira: rompámoslo sí!*" (Pardo Bazán 1891i: 57).

En este severo juicio sólo hace una excepción, *El sombrero de tres picos*, espléndido relato y paradigma del carácter español, del que escribe: "no es sino una de las muchas protestas democráticas de la raza ibera contra la idea de desigualdad social, que aquí no pudo ni podrá arraigarse nunca" (Pardo Bazán 1891i: 62). Establece después una sagaz comparación del relato con algunos cuadros de Goya y resalta la espléndida reelaboración llevada a cabo por Alarcón del romance popular, *El molinero de Arcos*.

En definitiva, todos los comentarios de Pardo Bazán tienden certeramente a subrayar como el autor de *El niño de la Bola* era un producto lógico de la evolución de los impulsos revolucionarios de septiembre del 68, "*un fondo de aspiraciones –protesta contra los alardes irreligiosos, reacción sentimental cuasi-católica, restauración monárquica, orden y paz–, que reclamaba su expresión literaria y la encontró en Alarcón*" (Pardo Bazán 1891i: 63). Juicio que puede considerarse antecedente del análisis de Fernández Montesinos cuando escribe: "*La Pardo Bazán, norteña y todo, comprendió mucho mejor el libro [El niño de la Bola], como comprendió mejor la religiosidad política del autor. Los breves observaciones que sobre esta novela hizo muy sagaces, hacen lamentar que no se detuviera más en su estudio*" (José Fernández Montesinos 1977: 255). De dicha obra, discrepando abiertamente del juicio de Revilla, había dicho doña Emilia que era

> una novela rara, hermosa, fuerte, bañada de luz meridional, étnica en el sentido más delicado de la palabra –una novela como *Tarás Bulba*, de Gogol, esencia de la poesía de una raza verdaderamente poética. (Pardo Bazán 1891i: 61).

Ya que la autora coruñesa supo ver en la novela la más auténtica expresión del carácter meridional, del andalucismo, que poco tenía que ver con el localismo empalagoso y falso, o con la exhibición carnavalesca, "la maja y el majo del cajón de pasas", como gráficamente escribe. Tras estos juicios aflora tanto la influencia de la filosofía de la historia como el método comparativo en la mención a la novela rusa.

De *La pródiga*, -una de las novelas más interesantes del autor-, tercera de la trilogía junto a *El escándalo* y *El niño de la Bola*, a doña Emilia le interesa subrayar como se ha producido una gradación decreciente con respecto a la ortodoxia moral del autor y, en consecuencia, escribe:

> en la primera hay alarde de rigurosa y verdadera ortodoxia. En la segunda sólo se define el espiritualismo y la religiosidad abstracta. En la tercera, menos aún: la moral social, o por mejor decir, la convención, lo formal y externo de la vida, su artificio y ordenación simétrica; el respeto a las apariencias y el que dirán. (Pardo Bazán 1891i: 61)

El interés por Julia, la protagonista de la novela, la lleva a valorar su conducta con extraordinaria agudeza y sagacidad y, frente a críticos que habían visto en ella erróneamente una condena de la emancipación femenina, doña Emilia escribe muy matizadamente:

> Julia no es una emancipada; es a lo sumo una mujer que siente en alta voz, y tan sujeta a la rutina, que ni se le ocurre protestar contra la injusta diversidad del criterio social respecto de los dos sexos, puesto que cree de buena fe que sus amoríos pasados la inhabilitan para ser esposa de Guillermo de Loja, que había tenido otros tantos amoríos y aventuras como ella, por lo menos, y que en condiciones de carácter, en nobleza, resolución, desinterés, firmeza y valentía, era tan inferior a ella, que no le llegaba a la suela del zapato. (Pardo Bazán 1891i: 63)

La valoración global que cierra el análisis de la obra alarconiana pone de manifiesto su capacidad sintética y su fecundo eclecticismo, así apelando a una necesaria distinción entre el moralista y el narrador exhorta:

> olvidad al moralista; no extreméis rigores con el pensador; prescindid del filósofo, -recordando que también se puede errar por exceso de fe y por embriaguez filosófica, como Tolstoi- y considerar sólo al poeta... Yo procuro hacer esta distinción necesaria, y una vez hecha, ya estoy de acuerdo con el numeroso y devoto público que conserva Alarcón todavía. (Pardo Bazán 1891j: 67)

Y de nuevo reaparece su inclinación a la historia literaria en su interés por la genealogía de la novela realista española, que ya había establecido certeramente en *La cuestión palpitante* y a la que vuelve una vez más al concluir el estudio de Alarcón, en un ejemplo magnífico de crítica e historia literaria:

> el esplendor de este género [el costumbrismo], derivado directamente de Quevedo y de la novela picaresca, principió antes del período floreciente que se inició a mediados del siglo XIX para la novela propiamente dicha; nuestro primer novelista realista (cronológicamente digo), Fernán Caballero, fluctuó siempre entre la narración novelesca y el cuadro de costumbres: el afiligranado *Solitario*, el castizo y donoso autor de las *Escenas matritenses*, el cáustico *Figaro*, el sensato Lafuente, el idílico Trueba, el sagaz Antonio

> Flores, enriquecieron el género, y Pereda, en nuestros días, le debe sus mejores títulos a la admiración de la posterioridad: Alarcón no puede destacarse en primera línea, entre tan lucida cohorte. Sus artículos de costumbres son más bien arpegios, variaciones o *scherzos* brillantes, de carácter profundamente subjetivo: dígalo el más celebrado de todos, *La Noche del Buen poeta*. (Pardo Bazán 1892a: 45)

Entre los estudios dedicados a Pereda y los dedicados al Padre Coloma, doña Emilia participa en el debate sobre la llamada novela novelesca en *El Heraldo* de Madrid junto a Carracido, Clarín, Valera, y Octavio Picón[13]. Debate prácticamente sincrónico de la polémica que agitó la cultura francesa sobre *Le roman romanesque*, desencadenado por la famosa encuesta de Jules Huret en *L'Echo* de París, entre el 3 de marzo y el 5 de julio de 1891, sobre el artículo de Marcel Prevost, aparecido en *Le Figaro*, el 12 de mayo del mismo año y traducido el 18 del mismo mes. En dicho artículo se postulaba nuevos rumbos para la novela, abandonando la preocupación documental y experimental, que había caracterizado al naturalismo, y proponiendo una vuelta a la novela imaginativa, de acción y de aventuras. Tanto de la lectura del artículo de Prevost y de los restantes novelistas franceses (Daudet, Zola, Ohnet), como de la lectura de las opiniones de los novelistas y críticos españoles, se deducen nuevos vientos para la novela europea, vientos más acordes con una especie de vuelta neorromántica o, como postulaba Clarín, con una deriva hacia la novela poética, "*novela de sentimiento*", que reflejara "*el nuevo anhelo, la nueva aspiración religiosa y filosófica*", defendiendo la legitimidad de restaurar una novela psicológica, "*que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos que por la formidable lucha de sus pasiones*" (Clarín, 1999: 151-163). Por su parte doña Emilia, que no entendió el artículo de Prevost en los mismos términos que el crítico ovetense, sino más bien como una vuelta a la novela neorromántica y folletinesca, aprovecha de nuevo la tribuna de *El Heraldo* para puntualizar la especificidad del naturalismo español, metodología narrativa que había sustentado "la prolijidad y lentitud en descripciones y narraciones y la ausencia o inopia de argumento y acción", pero sin llegar nunca en el orden moral a una novela obscena y radicalmente pesimista. Y de ahí que juzgase esta nueva inflexión espiritualista puramente aparencial y sólo verdaderamente novedosa en las letras francesas:

> Este nuevo avatar o encarnación de las letras francesas estaba previsto. Volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas de sentimiento, era natural después de tanta pimienta y tanta mostaza y tanto peleón. El diablo harto de

[13] -Todos titularon sus artículos "Novela novelesca" a excepción de Valera que tituló "Novela enfermiza": Los artículos aparecieron por este orden: Carracido (2-V), Clarín (4-VI), Valera (5-VI), Picón (11-VI).

carne –decimos por acá- se hizo fraile. No me fío sin embargo. La moralidad y la religiosidad que no descansan en fe sólida, sencilla, una y eterna, se las lleva pateta muy pronto. Estos arrepentimientos y ascetismos de fin de siglo son puramente el fenómeno tan conocido de los calaveras: la náusea de la materia al día siguiente de alguna desenfrenada orgía[14]

Matizará este juicio, que fue motivo de satíricos comentarios por parte de Clarín, en el tercer volumen de *La Literatura Francesa Moderna, El Naturalismo*. En el que desde una perspectiva más distante y objetiva, acertaba a aquilatar la significación de la reacción idealista finisecular con estas lúcidas palabras: "*acaso el sentir romántico sea eterno, aunque se transforme su expresión literaria*", para, apelando al testimonio del pontífice del naturalismo francés, añadir: "*Los raudales de la sensibilidad volvían a manar, eran contrarios a Zola, a quien yo había oído exclamar ¡cuánto misticismo en este fin de siglo!*" (Pardo Bazán 1914: 24)

En el apartado de las reseñas críticas, en las que atañen a las obras de Galdós, *Angel Guerra* y *Tristana* remito tanto al estudio del profesor González Herrán, "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", como a mi libro sobre la recepción de *Ángel Guerra* y al artículo "La crítica de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós", citados en la bibliografía. Y en cuanto a las reseñas de *La Espuma, La Fe* y *El Maestrante* Palacio Valdés, en general no fueron positivas, y con toda seguridad contribuyeron a agudizar el distanciamiento ya viejo entre doña Emilia y Clarín, amigo personal de Palacio Valdés. La objeción más severa de la redactora del *Nuevo Teatro Crítico* a las novelas del asturiano eran graves defectos de construcción, "*el paño de La Espuma es superior al cosido y corte*", y añade:

Que el señor Palacio tome bien las medidas, corte según las reglas, cosa menudo y entonces le aplaudiremos los aprendices de sastre, que todavía no nos hemos atrevido a hacer un frac, o sea a escribir novela de salón. (Pardo Bazán 1891b: 75-76)

Mientras que en *La fe* las críticas fueron para la factura de los personajes, pues doña Emilia no veía en Palacio Valdés verdaderas cualidades de novelista psicólogo a lo Paul Bourget, que se ha convertido en un referente obligado de la crítica literaria de la autora desde las crónicas de *Al pie de la torre Eiffel* [1889] y menos aún para hacer de éstos portavoces de ideas filosóficas:

Léase a Pablo Bourget, y nótese en tan eminente artista, hasta cuando traza novelas amorosas o cuadros de tocador, la presencia de la intensa educación filosófica, la perpetua aplicación de los principios, el enlace riguroso de las deducciones, la lógica victoriosa de los

[14] -E. Pardo Bazán, "La novela novelesca", *El Heraldo* [24-V-1891] recogido en el *Nuevo Teatro Crítico*, núm.VI, La España Editorial, 1891. Para un análisis de dicho trabajo *cf.* Nelly Clemessy. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid, Fue, 1981, T. I, pp.169-174. Por mi parte he estudiado la posición crítica de Emilia Pardo en *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*, [tesis doctoral inédita].

caracteres, todo lo que ha servido de fundamento a su reputación de psicólogo. No está en este caso Armando Palacio. (Pardo Bazán 1892b: 84)

Al reseñar *El Maestrante*, tras recordar los fracasos de sus novelas anteriores, elogia que el novelista asturiano haya sabido medir sus posibilidades, aunque el resultado sea desigual, pues mientras en la primera parte, el estudio de los caracteres y el interés del asunto es notable, en la segunda, se diluye en una serie de asuntos prolijos y ajenos a la acción principal que perjudican el trazado global de la novela.

Doña Emilia también discrepaba de los críticos que habían tachado a Picón de libertino, procaz y obsceno, cuando en puridad le parecía un moralista a su manera, heterodoxo y, en cierta medida, revolucionario. De *Dulce y sabrosa* le interesa subrayar la generalización simbólica de la temática, moderna reelaboración del mito de don Juan Tenorio, y en las objeciones vuelve a citar a Paul Bourget -como también lo hará en la reseña a *Tristana*-, un modelo a seguir, maestro de la contención y de la decencia artística:

> Picón resuelta y sencillamente, eliminando superficialidades prosaicas, con esa marcha rectilínea, sintética, lógica, que distingue los libros de Bourget, creo que *Dulce y sabrosa*, que está escrita con singular atractivo, podría ser una de nuestras novelas indiscutibles, obra de gran originalidad, distinguidísima.

Y en otro momento:

> Sin poderlo remediar me trae continuamente al pensamiento las novelas de Bourget. Ese asunto, tratado por el jefe de la escuela psicológica llegaría a una fórmula más bella de verdad y profundidad [...] No quedaría escoria, podredumbre, verdaderas impurezas de las realidad, que a muchos lectores (y es lástima) les impedirían apreciar debidamente el fondo pasional y humano de la novela. (Pardo Bazán 1891g: 63-64)

He dicho más arriba que la empresa del *Nuevo Teatro Crítico* no fue fácil, como no fue fácil la vida de ninguna publicación en el siglo XIX, cuando prácticamente habría que sobrevivir única y exclusivamente de los lectores, y doña Emilia lamenta en diciembre de 1893, que en España las cuestiones artísticas sean poco menos que indiferentes para el público. Por otro lado las circunstancias socio-políticas tampoco acompañaban, los españoles vivían cada vez más pendientes de las consecuencias de la quiebra económica, que se irá agudizando todavía más en los años posteriores hasta desembocar en el desastre del 98. Todo esto se trasluce en la despedida y cierre de la revista al hacer balance de los que fueran sus objetivos:

> *El Nuevo Teatro Crítico*, jamás pretendió ser demostración de nuestra vitalidad literaria: su oficio era más modesto; limitarse a llevar el alta y baja de esa vitalidad, sin rigor inoportuno [...] Séale tenida en cuenta esta honrada conducta. La única redactora del *Teatro* conservará siempre el recuerdo de las pruebas de cariño, respeto y simpatía que ha debido

a sus constantes lectores; pruebas tan halagüeñas a veces, que a pesar de lo mucho que necesito el descanso, siento pena al cortar esta comunicación asidua con una escogidísima parte del público español. (Pardo Bazán 1893: 86)

Entre esa escogidísima parte del público, tal como he podido comprobar, figuraban varios escritores e intelectuales catalanes, como Rubio y Ors, Matheu, Oller y Víctor Balaguer, entre otros, que seguían atentamente el quehacer crítico de la autora coruñesa. Pero mientras Emilia Pardo señalaba esto en la "Despedida" oficial de su publicación, a nivel privado, en carta a Pompeyo Gener, tres años después de clausurada la revista, le manifiesta argumentos bien distintos, entre ellos que al público sólo le interesaba la crítica dura, satírica y, sobre todo, despiadada, el *palo*,

Desde que suprimí el *Teatro Crítico*, me he impuesto la línea de conducta de no hablar, ni para mal ni para bien, de ningún libro español reciente, en letras de molde. No crea V. Que por eso dejo de contribuir, en mi medida, al crédito de los que valen; porque viviendo en Madrid, y tratando y conviviendo con mucha gente de verdadera autoridad intelectual la conversación suple el artículo en la prensa y procura esa crítica de oído, que según Galdós es la más eficaz, a la larga en sus resultados. De la otra me han alejado y retraído bastantes desengaños y aún más que los desengaños, la indiferencia de los lectores por todo lo que no sea el *palo*, brutal, satírico, personal, único género que lee la muchedumbre.[15]

Amarga reflexión que tal como se deduce del resto de la carta tenía que ver con el envío de Gener de *La muerte y el diablo*, solicitándole un artículo reseña en la prensa de Madrid, a lo que doña Emilia no accedió por las razones que arriba detalla. No obstante, por suerte para sus lectores, tampoco cumplió del todo sus propósitos, pues en los últimos años de la década de los noventa aún publicó la espléndida reseña a *Mezclilla* de Clarín en las páginas de *La España Moderna*. Reseña que demuestra su independencia de criterio, pues las continuas puyas y descalificaciones de las que había sido objeto por parte del crítico ovetense en los últimos años, no le impiden enjuiciar no sólo con extraordinaria inteligencia sino con objetividad la labor de su declarado enemigo. Haciéndolo además desde las páginas de la revista de Lázaro Galdiano, en las que el mismo Clarín no había querido reseñar *Insolación* y *Morriña*[16].

Lo he indicado en otros trabajos y lo subrayo de nuevo aquí porque me parece un trabajo modélico de singular importancia en el contexto literario finisecular. Es

[15] -Carta a don Pompeyo Gener, fechada en La Coruña [17-V-1897]. *Epistolario inédito*, conservado en la Hemeroteca Municipal de Barcelona. Incluida en Apéndices de mi tesis. *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*, t. IV: pp. 411.

[16] -*Cf.* Rodríguez Moñino, "Clarín y Lázaro: un pleito entre escritor y editor (1889-1896)", *Bibliofilia*, V. Valencia, Castalia, 1951; pp.49-70, reeditado con el título de *"Clarín" y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias (1889-1896)*, Madrid. Fundación Lázaro Galdiano, Ollero y Ramos, 2001.

una vez más doña Emilia la primera en advertir el verdadero valor y la significación de *Mezclilla* en la evolución ideológica y estética del último Clarín, y también de percatarse de la importancia del problema religioso en su pensamiento crítico. Y, sobre todo, doña Emilia ve en la aparente mezclilla de temas y autores, cuatro líneas dominantes que prestan indudable unidad al conjunto: "el pesimismo intelectual absoluto", porque la vida literaria languidece y en España apenas nadie piensa en el arte; "la atenuación de ese pesimismo al analizar media docena de autores"; "la implacable resolución de no admitir para su misantropía pesimista sino grandes y eficaces consuelos y fustigar o desdeñar la literatura secundaria" (la necesidad de establecer una jerarquía), y por último:

> una idea muy singular, muy sutil, que el escritor deja entrever apenas, y que a mí no me sorprende poco ni mucho ver delineada en un alma tan dolorida y en una complexión tan neuro-biliosa como la de Clarín; una idea -¿lo diré?- religiosa y cristiana"
>
> Los que recuerden aquella profunda distinción que establece D. Joaquín Rubio y Ors, en su *Historia de la sátira*[17], entre el elemento satírico pagano y el cristiano, podrán aplicarla a Clarín, quien posee en alto grado esa risa de la tristeza que prefería el docto catedrático de la Universidad de Barcelona. Por otra parte, el curso de los años; la residencia en una provincia, donde se vive moralmente solitario y se despierta la necesidad de la contemplación; la sugestiva sombra de una catedral (aquella catedral de Vetusta que el mismo Clarín describió); la lectura de obras de esas que elevan el espíritu y lo conducen a detenerse en los problemas filosóficos, a la vuelta de los cuales están los religiosos; todo explica ciertas auras que corren por las páginas de *Mezclilla*. (Pardo Bazán 1889b: 189-190)

Nadie en su época definió tan certeramente el sesgo de la crítica clariniana a la altura del fin de siglo, nadie vio con tanta profundidad los factores que poco a poco habían ido fraguando ese estado de alma característico del último Clarín. Valoración del libro –que dicho sea de paso-, una vez más sigue pautas tainianas para explicar la obra, desde el temperamento del autor, la formación intelectual y el medio social e histórico como factores determinantes.

IV

Tercera etapa, 1900-1921. Crítica miscelánea en prensa.

A partir de 1900 muchos otros ejemplos de crítica podrían proponerse al análisis. Desde los artículos de *Helios*, *La Lectura* o las múltiples noticias, en su mayoría muy breves sobre novelas y otras obras de actualidad, que se pueden espigar de los artículos de *La Ilustración Artística*, *La Nación* de Buenos Aires, Las crónicas del *Diario de la Marina*, de la Habana, o en último término, los artículos de *ABC* que estoy en vías

[17]- El título exacto es *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y de la Edad Media. Discursos leídos en el Ateneo Catalán*, Barcelona, Imprenta de Magriñá y Subirana, Administración, Canuda, 47, Barcelona, 1868. Una vez más doña Emilia demuestra un buen conocimiento de la cultura catalana, de sus autores y sus obras.

de publicar. Sin entrar en el análisis de los contenidos verdaderamente misceláneos de todos estos artículos interesa para el propósito sintético y panorámico que anima estas páginas las reflexiones sobre la crítica e historia literaria que la condesa de Pardo Bazán esgrime desde la última vuelta del camino. Al comienzo de los que se llamaron felices años veinte, tras la amarga resaca de la primera guerra mundial, desde la atalaya de su vida y las páginas del rotativo madrileño *ABC*, Emilia Pardo observa con lucidez el panorama nacional y constata con pesadumbre la escasa incidencia de la crítica sobre el público:

> Y no es que no exista crítico ni doctrina literaria: es que el público no se fía ya de los críticos (así midiesen la talla de Sainte Beuve), porque entre la crítica que ensalza y la que raja y pulveriza, no sabe a qué carta quedarse, y temeroso de ser engañado o embromado, prefiere dejarse de tiquismiquis y atenerse a lo que le divierte, sea grano o paja (Pardo Bazán 1920a)

Para añadir una reflexión extraordinariamente moderna referente a la imprescindible relación entre público y crítico literario, apelando una vez más a la necesaria objetividad que debe guiar la tarea del mismo:

> El crítico necesita público que se imbuya y penetre de su doctrina, o que, por lo menos, algo se aproveche de ella, y con ella se ayude para entender y gozar la obra de arte. Un crítico refinado no encontraría aquí favorable ambiente. Han solido ser los palos y los bombos las dos caras del Jano crítico. Y ahora, más recientemente, otra cara ha convertido a Jano en Hécate triforme: al lado del palo y del bombo surge la negación absoluta. La teoría de la no existencia. En tal actitud andan conformes Cataluña y Castilla. Los catalanes han resuelto barrer a Verdaguer, Guimerá. (Pardo Bazán 1920a).

Está doña Emilia recapitulando una vez más sus ideas a propósito de la misión del crítico-historiador que consiste en establecer "proporciones y distancia", que posibiliten no sólo una verdadera revisión del pasado, sino, sobre todo, que permitan historiar la literatura presente sin prejuicios, con ecuanimidad y estableciendo imprescindibles jerarquías, premisa que, a su juicio, no respetaban muchos historiadores de la literatura:

> "no dándose cuenta de que la obra del tiempo es obra de descarte y de inevitable selección. Lo que ha de hacer el tiempo, hágalo el crítico que está llamado a rectificar errores de juicio, a enfocar debidamente las figuras representativas, a auxiliar a la posteridad en vez de abrumarla, al colocar en el mismo plano a todas las figuras" (Pardo Bazán 1920a).

No olvidemos que la autora que así se expresa está muy próxima a cumplir setenta años de vida dedicada a un fecundo trabajo intelectual, en el que la lectura ha desempeñado siempre un papel determinante en su formación literaria y estética. Por

ello el círculo se cierra con los mismos ingredientes con que se abría en la década ya lejana de los años setenta del siglo XIX, reconociendo el indiscutible valor formativo de la lectura y la observación atenta de las obras de arte:

> Nadie comprende hasta qué punto influyen y cambian el aspecto de las cosas las lecturas y la contemplación de las obras bellas, lo que hemos asimilado y que no nos suelta a dos por tres. Y actualmente tal sedimento se ha removido, impidiendo que la sencilla verdad y el natural instinto se abran paso. El caudal de figuras y nociones anteriores, la historia y las letras y la estética que nos preceden nos penetran y dominan y tiñen con sus colores nuestra ideación y nuestra creación (Pardo Bazán 1920b).

Y como no podía ser de otra manera, doña Emilia también reivindica fervorosamente en estos artículos el beneficioso contagio cultural, como renovada defensa de su acendrado europeísmo: *Líbreme Dios de imitar a los cortos de vista, que ante una novedad extranjera se hacen cruces y piden se alce la muralla de China, que nos aísle de tales contagios. Las murallas de China no defienden gran cosa; y, por otra parte, el contagio es de los menos peligrosos* (Pardo Bazán 1919a), escribe en un artículo dedicado a Marinetti.

En esta última etapa también deben considerarse los juicios literarios y estéticos dispersos en volúmenes como *Cuarenta días en la exposición* y *Por la Europa Católica*, así como los contenidos en la conferencia *Porvenir de la literatura después de la guerra*, espléndida lección de estética. La conferencia, pronunciada por la autora en la Residencia de Estudiantes el día 5 de diciembre de 1916, resulta un magnífico ejemplo de su capacidad no sólo de enjuiciar el momento presente sino también de intuir los derroteros futuros. Por ello, tras formular una vez más el axioma estético de que el arte ni progresa ni retrocede[18], simplemente cambia, enumera las notas características de la literatura finisecular:

> el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral y hasta, literariamente, el gongorismo y lo que con gracia se ha llamado *oscurismo*; y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales y un catolicismo [...] opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náuseas y horror. Si el más reciente período literario pudiera definirse por *lo que no es*, se definiría por esta repugnancia de la materia, que tan sublimes estrofas inspiró a Baudelaire. (Pardo Bazán 1973i: 1547a)

[18] Axioma en el que insiste repetidamente en sus juicios de crítica de arte, singularmente de pintura, en libros como *Por la Europa católica* y *Cuarenta días en la Exposición*, así como en comentarios dispersos en los artículos en prensa y revistas de la última época, donde en más de una ocasión entiende la crítica de arte como subsidiaria de la literaria: "mi concepto del arte está influido fatalmente, sin que para eso haya remedio, por los ideales literarios. Siempre veré, detrás de una obra de arte, un concepto, un pensamiento, un símbolo y una manifestación más o menos clara y expresiva de algo cerebral, superior a los sentidos y a la mera reproducción de la realidad sensible" (E. Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, (26-II-1900), núm.948; p.138.

Porque la autora fiel a los postulados tainianos sigue considerando la literatura no como causa sino como efecto y expresión social y "es *obra del período en que se produce y tradición resucitada*" (Pardo Bazán, 1974h: 1547a). Todo ello sin renunciar al precepto hegeliano del la Belleza como finalidad del arte. En consecuencia, aunque augura una reacción religiosa y también patriótica, no duda en postular que la literatura del futuro deberá sacudirse el yugo de la *imposición moral y utilitaria, y reclamar los fueros de la libertad y la belleza*, para concluir con esta espléndida definición:

> El Arte es cosa brava, antojadiza, indómita, y hasta cuando surge de las hondas fuentes nacionales, se resiste a consignas y encasillamientos, a rutas de antemano señaladas. El Arte es un eterno rebelde y un eterno inventor y navegante de espacios, que no puede darse nunca por satisfecho con la tierra descubierta ya. (Pardo Bazán 1973i: 1551a)

Nómina tan amplia de ensayos, artículos y conferencias, que ya a simple vista evidencia el trabajo colosal de la crítica pardobazaniana, su cosmopolitismo y la estrecha relación entre crítica literaria y periodismo. Nómina que debe servir también para justificar las limitaciones de este trabajo forzosamente sintético.

V

Concluyendo, aunque sin ánimo de sentar cátedra, pues la complejidad y la extensión de la obra crítica de Emilia Pardo Bazán analizada en este balance en lo que atañe fundamentalmente a la novela española a través de sus textos más relevantes merecería mayor detenimiento, señalaré en primer lugar que no creo que otros escritos sobre obras menores contradigan en lo esencial las líneas de análisis aquí sustentadas, aunque no niego que probablemente iluminen algunos aspectos menores de su tarea crítica y de su personalidad literaria, aquí por falta de tiempo y espacio no suficientemente remarcados.

A mi modo de ver varias son las ideas que vertebran esta larga trayectoria de dedicación al estudio de las letras españolas y europeas y, consecuentemente, paso a enumerarlas:

1. La manifiesta e indiscutible base historicista del pensamiento crítico de Emilia Pardo hace que ella misma en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, clasifique *La cuestión palpitante*, *La revolución y la novela en Rusia*, *De mi tierra*, como obras de "Crítica e Historia".
2. El pragmatismo, pues la definición de crítica literaria no obedece a un concepto preestablecido sino que se forja en la medida en que ésta se ejerce, o sea a través del análisis de las obras que se examinan y juzgan. Y de ahí deriva el concepto de crítica evolutiva.
3. La atención al contexto histórico - cultural de la época y a la personalidad del autor para poder juzgar y comprender su obra. Algunos de sus mejores trabajos críticos fueron también estudios biográficos, tales como los

dedicados a Alarcón, Valera y Zola. Y en los que estrictamente no lo fueron los datos biográficos cumplen una función esencial en el análisis. [Método empleado tanto por Taine en *Ensayos de Crítica y de Historia* como por Saint-Beuve en sus múltiples trabajos de crítica literaria].

4. Libertad crítica sin obediencia dogmática o de escuela que desemboca en un eclecticismo armónico. Eclecticismo que se va cimentando progresivamente ya que en su tarea crítica es preciso distinguir tres etapas que no son antagónicas sino complementarias. La primera abarcaría desde 1882 a 1890, con *La cuestión palpitante* como estudio más relevante, donde define la crítica como ciencia de la observación, resultado de la lectura y la reflexión. Una segunda etapa, en la que sin renunciar a los presupuestos historicistas de la primera, afianza los valores artísticos y estéticos de las obras juzgadas, en un eclecticismo armónico del que es ejemplo máximo el *Nuevo Teatro Crítico*, verdadera menestra poligráfica y crítica, como lo demuestran las reseñas a obras de Pereda; la crítica ideológica y sociológica de *Pequeñeces* de Coloma; la crítica de raíz tainiana dedicada a Alarcón así como la crítica en la que predomina la vertiente más comparatista, con referencias a Tolstoi y Bourget en las reseñas de obras de Galdós, Palacio Valdés y Octavio Picón. Y finalmente la tercera etapa básicamente de literatura en prensa, miscelánea y cosmopolita que reafirma las anteriores líneas interpretativas.
5. Crítica atenta al devenir cultural, intuitiva y anticipadora. Evidente en distintos momentos de su trayectoria (algunos se han apuntado aquí), porque no hay que olvidar un rasgo fundamental del carácter de la autora que explica esta característica más que ningún otro y es su curiosidad por todo, el presente y el pasado, y de manera muy especial por lo "que deviene, lo que alborea, lo que germina", tal como dejó dicho en la "Presentación" del *Nuevo Teatro Crítico*.
6. Tarea crítica que necesariamente se sustenta en un criterio semejante al concepto de gusto dieciochesco, basado en la imitación de los modelos, el estudio y la familiaridad con el arte, que posibilita la educación de la sensibilidad. Doña Emilia, por su parte añade además imparcialidad y serenidad de juicio, pues el "secreto del crítico" es "convencer demostrando", es decir, con argumentos.
7. Crítica con función educadora del gusto y la sensibilidad del público lector. En la presentación del *Nuevo Teatro Crítico* expresa con dos palabras su aspiración a una crítica que "alumbre y enseñe", para dejar al público sino "persuadido", como mínimo "más ilustrado".
8. Crítica para fijar las señas de identidad del carácter y la cultura nacional. Con especial atención al estudio del costumbrismo romántico como eslabón necesario en la genealogía de la novela decimonónica, al realismo y su entronque con la tradición, Cervantes, sin renunciar a las aportaciones

europeas del naturalismo francés, con sus modelos Balzac, Flaubert, Goncourt, Zola, al realismo ruso, singularmente a través de Tolstoi. El interés por el psicologismo de Paul Bourget y por el decadentismo y el modernismo finisecular que se concreta no sólo en crítica literaria sino en una espléndida crítica de arte.

9. Del cotejo del primer panorama narrativo trazado en *La cuestión palpitante* con el segundo en el *Nuevo Teatro Crítico* se deduce con claridad la continuidad y coherencia del mismo, acompañada de un notable enriquecimiento de la crítica pardobazaniana con nuevos aportes en lo que respecta al análisis de la poética narrativa –construcción, estructura, personajes, punto de vista, voz narrativa etc.-,y también en lo que atañe a los modelos, corrientes e ideario estético.
10. Cosmopolitismo, europeísmo crítico, como una manera de reivindicar el necesario trasvase de conocimientos, influencias, modelos..., entre las diferentes culturas europeas y la nacional.
11. Y, ya en última instancia, subrayar que si bien doña Emilia lamentaba la pobre tradición crítica que habían recibido de la generación anterior también era consciente de que son los autores de la generación del 68 y de la Restauración como Revilla, González Serrano, Altamira, Galdós, Clarín, Menéndez Pelayo, Balart, Valera, Vidart, Yxart, Sarda, y ella misma los que habían contribuido decisivamente a forjar y fortalecer la tradición crítica que tendrá en la segunda mitad del XIX, una "verdadera edad de Oro", aunque fuera de todos los géneros literarios la crítica "acaso el de más arduo desempeño". Para la autora coruñesa la crítica literaria era un género independiente de los dedicados a la creación. No lo considera nunca un género secundario, sino comprometido y actual, que no puede evadirse de las condiciones del momento histórico y tiene forzosamente que contar con el público.
12. Para aquilatar el valor de todas estas aportaciones es preciso contextualizarlas tanto en el momento histórico en que aparecen como en el medio periodístico en que se publican. Teniendo en cuenta que como señala T.S. Eliot en *Selected Prose*, una de las características de la "mentalidad periodística" es la de escribir bajo la presión de un hecho inmediato. Fenómeno que conocía bien doña Emilia desde el principio de su trayectoria crítica y de ahí la importancia decisiva que concede siempre a la prensa como vehículo de divulgación de las ideas en la segunda mitad del siglo XIX.

No obstante, a pesar de la gran cantidad de aportaciones al estudio de la crítica literaria de la autora, algunas ciertamente muy valiosas, nos falta todavía un libro como el dedicado por el profesor Beser a Clarín, los dedicados a Valera por A. Sotelo o los diversos volúmenes de crítica literaria de Clarín editados por A. Vilanova. Es necesario

contar con ellos para acabar con la situación de inferioridad de Emilia Pardo en el panorama crítico del siglo XIX europeo y, sobre todo, para poner al alcance de los lectores algunos de sus mejores trabajos. Porque la tarea del crítico, del estudioso, también humildemente la nuestra en este momento, debe ser llamada de atención contra el olvido, depositaria de la memoria y salvaguarda de la tradición:

> La crítica ha de reaccionar contra esta acción disolvente del tiempo; ha de diferenciarse del público en no ser olvidadiza, y asemejarse a la Divinidad, para la cual no hay pasado ni futuro, sino presente sólo. No debe increparse a los críticos si elogian o veneran, ante todo, las obras maestras que el público va arrumbando, y si de tiempo en tiempo se las recuerda, como se recuerda al desmemoriado nieto de cien héroes las glorias de sus difuntos abuelos. La crítica ha de embalsamar a los autores, ya que el público los pulveriza y entierra; y desde este punto de vista, casi me entran impulsos de asegurar que la crítica, propiamente dicha, no se ejerce sino sobre obras que ya están a la vez sancionadas, glorificadas y dadas al olvido por el público, refrescando a éste la memoria de que no pierda enteramente sus venerandas huellas (Pardo Bazán 1973h: 933b)

Barcelona, mayo, 2004.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria:

Pardo Bazán, Emilia [1889a]: *Al pie de la torre Eiffel, Obras Completas*, La España Editorial, s.a.

Pardo Bazán, Emilia (1889b): *Mezclilla*, por Clarín (Leopoldo Alas)", Notas bibliográficas, *La España Moderna*, t.II, (febrero); pp.185-190.

Pardo Bazán, Emilia (1891a): "Presentación", *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 1 [enero], Madrid, La España Editorial; pp. 5-20.

Pardo Bazán, Emilia (1891b): "*La Espuma*, novela de costumbres contemporáneas", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.2 [febrero] Madrid, La España Editorial; pp. 68-76.

Pardo Bazán, Emilia (1891c): "Pereda y su último libro: *Nubes de estío*", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.3 [marzo], Madrid, La España Editorial; pp. 25-60.

Pardo Bazán, Emilia (1891d): "Un jesuita novelista", *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 4 [abril] Madrid, La España Editorial; pp. 31-71.

Pardo Bazán, Emilia (1891e): "Polémica" A Fray Conrado Muiños Saenz, agustiniano, redactor de *La Ciudad de Dios*, *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 6 [junio]; Madrid, La España Editorial; pp. 19-33.

Pardo Bazán, Emilia (1891f): "La novela novelesca", *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 6 [junio]; Madrid, La España Editorial; pp. 19-33.

Pardo Bazán, Emilia (1891g): "*Dulce y sabrosa*. Novela de J. O. Picón", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.6 [junio], Madrid, La España Editorial; pp. 63-64.

Pardo Bazán, Emilia (1891h): "Pedro Antonio de Alarcón. Necrología", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.9 [septiembre] Madrid, La España Editorial; pp. 22-80.

Pardo Bazán, Emilia (1891i): "Pedro Antonio de Alarcón. Las novelas cortas", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.10 [octubre] Madrid, La España Editorial; pp. 20-67.

Pardo Bazán, Emilia (1891j): "Pedro Antonio de Alarcón. Las novelas largas", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.11 [noviembre] Madrid, La España Editorial; pp. 26-67.

Pardo Bazán, Emilia (1892a): "Pedro Antonio de Alarcón. Libros de viajes.-Los artículos de costumbres.- Las críticas.- Las poesías.- El drama", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.13 [enero] Madrid, La España Editorial; pp. 20-54.

Pardo Bazán, Emilia (1892b): "*La fe*. Novela de Armando Palacio", *Nuevo Teatro Crítico*, núm.13 [enero] Madrid, La España Editorial; pp. 73-85.

Pardo Bazán, Emilia (1893): "Despedida", *Nuevo Teatro Crítico* [diciembre] Madrid, La España Editorial; pp. 75-89.

Pardo Bazán, Emilia (1904): "La nueva generación de novelistas y cuentistas", *Helios*, 11 (marzo); pp.257-259

Pardo Bazán, Emilia [1914]: *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo, Obras Completas*, T. XLI, Madrid, Renacimiento, *s.a.*

Pardo Bazán, Emilia (1919a): "Efectos de la paz", *ABC*, núm. 5233 (26-X).

Pardo Bazán, Emilia (1919b): "Medio libro", *ABC*, núm. 5268 (30-XI).

Pardo Bazán, Emilia (1920a): "El poeta de la concha de nácar", *ABC*, núm. 5355 (8-III).

Pardo Bazán, Emilia (1920b): "Cuentistas", *ABC*, núm. 5489 (11-VIII).

Pardo Bazán, Emilia (1973a): *Apuntes Autobiográficos, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 698-732.

Pardo Bazán, Emilia (1973b): "Estado de la atmósfera", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 588b-591a.

Pardo Bazán, Emilia (1973c): "Genalogía", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 591b-595b

Pardo Bazán, Emilia (1973d): "De la Moral", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 630-634.

Pardo Bazán, Emilia (1973e): "En España", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 637b-641a

Pardo Bazán, Emilia (1973f): "En España (Continuación)", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 637b-641a.

Pardo Bazán, Emilia (1973g): "Y último", *La cuestión palpitante, Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 641a-644b

Pardo Bazán, Emilia (1973h): "Ultimas modas literarias", *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 932-939

Pardo Bazán, Emilia (1973i): *El porvenir de la literatura después de la guerra. Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar; pp. 1543-1554.

Pardo Bazán, Emilia (1994): Crónicas en *La Nación* de Buenos Aires (1909-1921) (ed. De Cyrus DeCoster), Madrid, Pliegos.

Pardo Bazán, Emilia (1999): "Estudios literarios: Pérez Galdós", *Revista de Galicia* (25-X-1880) (ed. Ana Freire), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza; pp. 350-353.

Pardo Bazán, Emilia (2002): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina* de La Habana (1909-1915), (ed. De Cecilia Heydl-Cortínez), Madrid, Pliegos.

Bibliografía secundaria:

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1889): "Revista Mínima", *La publicidad* nº 4.102, en Obras Completas T. VII Artículos, (1882-1890) (ed. Jean-Fançois Botrél e Yvan Lissorgues) Oviedo, Nobel, 2004, pp. 816-820 (30-V)

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1891): "El *Nuevo Teatro Crítico", La Correspondencia de España* [15-II]. Oras Completas T. VIII, Artículos (1891-1894) (ed. Jean-Fançois Botrél e Yvan Lissorgues), Oviedo, Nobel, 2005; pp. 94.101

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1893): *La publicidad* (26-X), Obras Completas T. VIII, Artículos (1891-1893) ed. cit. pp. 584-590.

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1901): "*España contemporánea* de Rubén Darío", "Revista mínima", *La Publicidad*, Barcelona [7-IV].

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1971): "El libre examen y nuestra literatura presente", *Solos*, [1881], Madrid, Alianza.

Alas, Leopoldo (1991): *Galdós novelista* (ed. A. Sotelo Vázquez) Barcelona.

Alas, Leopoldo, *Clarín* (1999): "La novela novelesca", *El Heraldo* [4-VI-1891], recogido en *Ensayos y Revistas (1888-1892)* (A. Vilanova, Barcelona, Lumen; pp. 151-163.

Baguley, David (1997): "Emilia Pardo Bazán et le *troisième* Zola" en S. Saillard, A. Sotelo (eds.), *Zola et l'Espagne*. Actas del Coloquio Internacional, Lyon (Sep.1996), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona; pp.127-139.

Ballano, Inmaculada (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. 535-543.

M. Baquero Goyanes (1986): *La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia,

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid, Fundación Universitaria Española, t. I y II.

Cristina Carbonell, Marta (2002): "Manuel de la Revilla y el Naturalismo" en Adolfo Sotelo Vázquez, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 2002; pp. 93-113.

Darío, Rubén (1987): "La Pardo Bazán en París" [21 de abril de 1899], *España Contemporánea* (ed. A. Vilanova), Barcelona, Lumen, "Palabra Crítica" núm. 2, pp. 122-128.

Fernández Montesinos, José (1977): *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia.

Gómez Baquero, *Andrenio* (1924): "Emilia Pardo Bazán. Palacio Valdés" en *Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Mundo Latino; pp. 77-87.

Gómez Baquero, *Andrenio* (1926): "Los dos aspectos de Emilia Pardo Bazán", *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 147-159.

González Herrán, José Manuel (1963): *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Colección Pronillo.*

González Herrán, José Manuel (1986-1987): "Emilia Pardo Bazán en el Epistolario de Menéndez Pelayo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 101; pp. 325-342.

González Herrán, José Manuel (1989): Estudio introductorio a E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela; pp. 7-89.

González Herrán, José Manuel (1998): "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", en Y. Lissorgues y G. Sobejano (coordinadores), *Pensamiento y Literatura en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail; pp. 141-148.

González Herrán, José Manuel (2000): "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", en Y. Arencibia, Mª del P. Escobar, R. Mª Quintana (eds), *VI Congreso Internacional Galdosiano, 1997* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria; pp. 85-99.

González Herrán, José Manuel (2003): "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura", en A. Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán.* Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza; pp. 81-100.

Gullón, Germán (1997): "Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)", en González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad/Consorcio de Santiago; pp. 181-195.

Hemingway, Maurice (1983): *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, University Press.

Kronik, John W. (1966): "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", *PMLA*, 81:5; pp. 418-27

Menéndez Pelayo, Marcelino (1942): "Emilia Pardo Bazán" en E. Sánchez Reyes (ed.) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus; pp. 27-35.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1983): *Epistolario*, T. VI (ed. M. Revuelta Sañudo), Madrid, Fundación Universitaria Española.

Mitterand, Henri (1986): *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Lalia, Serie Mayor 10.

Penas Varela, Ermitas (2003): *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Rodríguez Moñino, Antonio (1951): "Clarín y Lázaro: un pleito entre escritor y editor (1889-1896)", *Bibliofilia, V.* Valencia, Castalia; pp.49-70, reeditado con el título de *"Clarín" y Lázaro. Noticia de unas relaciones literarias (1889-1896)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Ollero y Ramos, 2001.

Rubio Cremades, Enrique (2002): "Emilia Pardo Bazán", *Panorama crítico de la novela realista-naturalista*, Madrid, Castalia.

Rubio Cremades, Enrique (2003): "Emilia Pardo Bazán ante la crítica de su tiempo", en A. Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza; pp. 133-153.

Rubió y Ors, Joaquín (1868): *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y de la Edad Media. Discursos leídos en el Ateneo Catalán*, Barcelona, Imprenta de Magriñá y Subirana, Administración, Canuda, 47.

Ruiz Ocaña Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en la Ilustración Artística* de Barcelona (1895-1916), Tesis doctoral dirigida por A. Freire, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2001): *El Naturalismo en España: Crítica y novela*. Salamanca, Almar, Biblioteca Filológica nº 18.

Sotelo Vázquez, Marisa (1990): *Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós y sus críticos (1891)*, Barcelona, PPU.

Sotelo Vázquez, Marisa (1993): "La literatura hispanoamericana en la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán (1891-1906)", en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universitat de Barcelona, 15-19 de junio, 1992. Barcelona, PPU; pp. 363-377.

Sotelo Vázquez, Marisa (1988): Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán, 1876-1921, Universidad de Barcelona, tesis doctoral en microfichas.

Sotelo Vázquez, Marisa (2000): "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós", *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Gran Canaria, ediciones del Cabildo de Gran Canaria; pp. 763-788.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios (ed.) *La elaboración del cano en la literatura española del siglo XIX. Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU; pp. 415-426.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*", en Adolfo Sotelo, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Biblioteca Filológica; pp. 187-219.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Clarín y Emilia Pardo Bazán", en A. Vilanova y A. Sotelo (eds.) *Leopoldo Alas "Clarín"*. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001), Barcelona, Universitat de Barcelona; pp. 161-185.

Taine, Hipólito (1922): *Filosofía del arte*, [1865] (trad. de A. Cebrián), Madrid, Espasa Calpe.

Taine, Hipólito (1953): *Ensayos de crítica y de historia*, [1855], (trad. de Julio Gómez de la Serna), Madrid, Aguilar.

Taine, Hipólito (1977): *Introducción a la Historia de la Literatura inglesa*,[1864] Madrid, Aguilar, 4ª ed.

Thion Soriano, Dolores (2003): *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos.

Unamuno, Miguel de (1901): "La España de hoy, vista por Rubén Darío", *La Lectura*, Madrid, Julio-1901.

Valera, Juan (1996): El arte de la novela (ed. A. Sotelo Vázquez), Barcelona, Lumen, "Palabra Crítica, nº22"

Villanueva, Darío (2003): "El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán", en A. Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Actas de las Jornadas

conmemorativas de los 150 años de su nacimiento, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza; pp. 63-81.

Zulueta, Emilia (1966): "La crítica del realismo y del naturalismo: Emilia Pardo Bazán", en *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966; pp. 76-94.

APÉNDICE: Emilia Pardo Bazán: Crítica e historia literaria.

[Inventario aproximado de ensayos, artículos, conferencias de crítica literaria española]

I. 1-La novela española.

Artículos ordenados cronológicamente:

A)- 1880-1890. La década prodigiosa: Realismo-Naturalismo.

1879, "Estudios literarios. Fernán Caballero", *El Heraldo Gallego*, nº 240 (10 de enero); pp. 9-11

1880, "Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós", (antes en la *Revista de Galicia*) *Revista Europea*, nº 316.

1882/83, "En España", "(Continuación)", "Y final", Capítulos XVIII, XIX y XX de *La cuestión palpitante*.

1884, "*Pedro Sánchez*" de Pereda, *El Liberal* (17 marzo), recogido en *Polémicas y Estudios* (1892).

1890, "El fuerismo en la novela", *El Imparcial* (27 de enero), recogido en *Polémicas y Estudios* (1892).

B)- 1890-1900. La fundación del *Nuevo Teatro Crítico* y la novela novelesca.

1891, *NTC*, (nº 2, febrero), "Juicios cortos. *La espuma* (1890). Novela de Armando Palacio Valdés"; pp.68-76

1891, *El Imparcial* (9 de febrero), "Los resquemores de Pereda", recogido en *Polémicas y Estudios* (1892). Respuesta de Pereda en *El Imparcial* (17 de febrero 1891), "Las comezones de la señora Pardo Bazán", en *Polémicas y Estudios* (1892).

1891, *El Imparcial* (17 de febrero), "Una y no más, al público y a Pereda", en *Polémicas y Estudios* (1892).

1891, *NTC* (nº 3, marzo), *El último libro* de Pereda (*La Montálvez*).

1891, *NTC* -(nº 4, abril),"Un jesuita novelista (el Padre Luis Coloma); (pp.32-72)

1891, *La Ilustración Artística* (marzo) nº 488, "La algarada de *Pequeñeces*.

1891, *El Heraldo* (6 de Junio), "*La novela novelesca*". También en *NTC*, (nº 6-junio).

1891, *NTC*, (nº 6, junio), Juicios cortos. *Al primer vuelo* de Pereda"; (pp.49-50)

1891, *NTC*, (nº 6, junio), Juicios cortos "*Dulce y sabrosa*" de J. Octavio Picón; (pp.55-64)

1891, *NTC* (nº 8, agosto), "*Angel Guerra*" de Pérez Galdós; (pp.20-63)

1891, *NTC* (nº 10, octubre), "Las novelas cortas" de Alarcón; (pp. 20-67)

1891, *NTC* (nº 11, noviembre), "Las novelas largas" de Alarcón, (pp.26-67)

1891, *Revista Ilustrada de Nueva York* (15 de octubre) "La novela española en 1891"

1891, *La España Moderna*, III, "Sobre el naturalismo espiritual".

1892, *NTC* (nº 13, enero), "*La Fe*. Novela de Armando Palacio"; (pp.73-84)

1892, *NTC* (nº 17, mayo), "*Tristana*" de Pérez Galdós; (pp.77-90)

1893, *NTC* (nº 26, febrero), "*El Maestrante*. Novela de Palacio Valdés"; (pp.249-260)

1897, *El Liberal*, (domingo, 31-X), "Polémica literaria: sobre la novela"

C)- 1900-1921, Miscelánea crítica en revistas de principios de siglo hasta los artículos publicados en el diario ABC.

1893, *NTC* (nº 27, marzo), "*Mi primera campaña*. Rafael Altamira"; (pp. 133-136)

1899, *La España Moderna*, II, "Notas bibliográficas, *Mezclilla*, por Clarín (Leopoldo Alas)"; (pp.185-190)

1896, *Ilustración Artística* (selección de artículos).

1902, *La Revue*, Paris, marzo, "La literatura y la política en España"

1904, *Helios*, XI (marzo), "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" (pp.257-270)

1906, *La Lectura*, "Valera, el novelista", recogido en *Retratos y Apuntes literarios* (1908)

1909, *La Ilustración Artística*, "Homenaje a don Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*", en *O.C.* III, Madrid, Aguilar, 1974, (pp.1484-1487).

1910, *La Nación*, (14 de mayo) *Boy* de el Padre Coloma, en DeCoster, 1994; pp.55-58.

1916, *Porvenir de la literatura después de la guerra*, (Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes, el 5 de diciembre). Publicaciones de la Residencia, 1917, en *O.C.*, III. Madrid, Aguilar, 1974; pp.1543-1551.

1919, *ABC*, (31 de enero), "En el campo de la novela"

Nota: A este inventario deben añadirse una selección de artículos de *La Ilustración Artística* (1896 a 1916).

Desde 1909-1915, en el *Diario de la Marina*

Desde 1909-1921, en *La Nación* de Buenos Aires.

1.2. La poesía y el teatro:

1877, *El Heraldo Gallego* (17 de agosto), núm.218, "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta".

1890, *La España Moderna*, III, "El Duque de Rivas. Poesías"

1893, *NTC* (nº 28, abril), "Campoamor. Estudio biográfico", recogido en *Retratos y Apuntes literarios* (1908).

1905, Discurso pronunciado en Salamanca sobre "Gabriel y Galán", en *Retratos y Apuntes literarios* (1908).

1906, *La Revue, LXIII, I*-"Le mouvement littéraire en Espagne. Les poètes espagnols du XXe siècle", en *O.C.* t.III, pp.1274-1281.

1906, *La Revue*, Juillet-Août, "Les poetes espagnols du XXe siècle"

1907, *Renacimiento*, "Juan Ramón Jiménez".

1907, *Renacimiento*, "Jacinto Benavente".

1907, *Nuevo Mercurio*, núm.23, "Respuesta a la encuesta sobre ¿Qué es el Modernismo?"

1908, *El Imparcial* (20-abril), "Espronceda", (Conferencia en el Ateneo).

1908, *La Lectura*, "Núñez de Arce", recogido en *Retratos y Apuntes literarios* (1908).

1909, *La Lectura*, "Zorrilla"

1917, *La Nación* (8-abril) "El centenario de Zorrilla" (En De Coster, 1994, pp.194-228).

1917, *La Nación* (9-diciembre), "Campoamor" (En De Coster, pp.232-235).

Abstract:

Emilia Pardo Bazán: crítica e historia literaria es un análisis panorámico de las ideas críticas de la autora a lo largo de su extensa producción literaria, a través de los ensayos, artículos y conferencias, principalmente referidos a la novela española. En primer lugar, se sintetiza una morfología de la crítica literaria de la autora. A continuación se distinguen tres etapas, la primera en torno al naturalismo y *La cuestión palpitante* (1883); la segunda, la crítica ecléctica del *Nuevo Teatro Crítico* (1891-93) y los debates sobre la novela novelesca, y, la tercera, la crítica miscelánea en prensa (1900-1921). Partiendo siempre de los textos de la autora, se analizan sus ideas en el contexto histórico, ideológico y estético español y europeo de su época, con la finalidad de presentar el pensamiento crítico de doña Emilia en relación con el de otros autores como Clarín, Galdós, Pereda, Valera, a fin de conocer el estado de la cuestión con sus luces y sombras.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ

El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión

El epistolario, según reza la definición de la Real Academia de la Lengua, es aquel "*libro o cuaderno en que se hallan recogidas varias cartas o epístolas de un autor o de varios escritas a diferentes personas sobre diversas materias*". Se ubica en los cauces de la comunicación escrita, como *sermo absentium per literas* tanto en el plano real de las relaciones sociales como en el de la ficción literaria. En efecto, la carta o epístola permite que dos personas comuniquen "para hacerle saber lo que diríamos si estuviésemos en condiciones de hablar con ella" (Estébanez Calderón 1996: 138). Por ello, representa un escorzo momentáneo y efímero de una trayectoria personal y literaria, una perspectiva fragmentaria y parcial de por sí, la cual, se escapa a toda taxonomía severa porque la variedad es esencia misma de su existencia y de las múltiples funciones a la que se le destina. La carta a /de puede ser pública o privada, y dentro del ámbito privado varían los grados de intimidad entre los corresponsales. Tal distinción servirá de base para nuestro trabajo, como posteriormente desarrollaremos.

La compilación de epistolarios se suele efectuar con soportes variados: epístolas, cartas, misivas, billetes, tarjetas postales y tarjetas personales o de visita[1]. Doña Emilia, de mentalidad avanzada y abierta, hacía usanza de los productos postales que iban jalonando la historia de finales del XIX, como es el caso de la postal, sobre la cual versarán algunas de sus crónicas (Pardo Bazán 1898, 1901 y 1910). Cabría recordar que la tarjeta postal nació para paliar el elevado coste del correo a finales del siglo, ya que era ser una fórmula más económica para la comunicación breve de mensajes o noticias. La postal irrumpió en la vida española a finales de diciembre de 1873, por iniciativa de la fábrica de moneda y timbre, si bien su uso empezó a ser extensivo cuando se estableció un impuesto de guerra basado en el recargo de cinco céntimos en el franqueo de cada carta. Como advertía Pardo Bazán en su crónica "La vida contemporánea" de 1898, publicada en *La Ilustración Artística*: "*Cómoda y barata a la vez, la tarjeta postal debía ser el predilecto medio de comunicarse por escrito en un país que necesita hacer ahorros, porque la Tarjeta postal no sólo es económica para el que la envía, sino también para el que la recibe dado que no se pagan por ella los cinco céntimos de solidaridad social*".

En el anverso de la postal figuraba el sello y la dirección del destinatario. El reverso era diáfano para escribir en él el mensaje. Los motivos económicos iniciales fueron pasando a segundo plano a medida que se extendió la costumbre de ilustrar

[1] Según la definición que propone la Real Academia de la Lengua.

las postales. Doña Emilia utilizaba su propia fotografía, posando en el despacho, o más tarde las Torres de Meirás o Nuestra Sra. de la Antigua, o las dotaba -como en sus tarjetas de visita- de algún elemento personal que diese fe de su rango y entorno social. La ilustración de postales con paisajes, monumentos artísticos, obras de arte e incluso poemas, eran aspectos que Doña Emilia consideró ventajosos, como excelentes herramientas para la memoria, en el caso de los recuerdos de viajes, o como mero instrumento divulgativo y educativo. Ahora bien, por su escritura superficial, rápida y cómoda, a su entender, representaban una amenaza para la carta, según desarrolló en su crónica "La vida contemporánea" de 1901, en *La Ilustración Artística*:"*Lo malo es que entre las postales, el telégrafo y el teléfono, la carta se muere, la carta desaparece, la carta pasa a ser un recuerdo histórico, un cachivache de antaño, y la generación nueva acabará por no saber cómo se redacta una carta, pues ha prescindido completamente de ese medio de relación*".

El epistolario de Emilia Pardo Bazán se configuró con gran variedad de soportes y materiales, los cuales, fueron cambiando al hilo de su propia trayectoria personal y profesional. Las calidades de los papeles que utilizaba fueron desplegándose en diferentes gamas cromáticas, desde el rojo inicial -que para algunos críticos evocaba "*sangre fresca*" (Sánchez Reyes 1953:121)-, los rosas pálidos y azules verde mar hasta la sobriedad del color marfil que acabó siendo dominante. Las tintas, asimismo de diferentes colores, resisten hoy de manera distinta al tiempo, la humedad y la luz, lo cual pone en peligro la conservación de algunos autógrafos.

Los timbrados de Doña Emilia fueron heterogéneos. Pese a la gran diversidad, podemos reconocer cierta unidad y coherencia en su propia trayectoria. En un principio personalizó su correo con iniciales partidas y góticas, en relieve o en diversos colores, aunque desde la herencia del título condal enriqueció sus cartas con distintivos aristocráticos acompañados o no del lema "*De Bello Ad Lucem*". Todos estos atributos que personalizan la correspondencia, contribuyen a que el receptor se forje una imagen de Emilia Pardo Bazán sumamente esmerada. Además, legitiman y refuerzan su estatus de escritora y su rango aristocrático, al igual que en las postales antes citadas u otros objetos y enseres caseros en los que el logotipo responde a una práctica social distintiva, per se eficaz estrategia comunicativa.

Doña Emilia fue alternando sus timbrados con originalidad, renovando colores y disposiciones. Predominaban los de color negro, si bien los fue declinando en azul y dorado, rojo, verde, plata y oro; no por mera coquetería, si no porque el color, recogiendo sus propias declaraciones, era para ella:

"cosa inevitable, condición de mi temperamento, ver antes que todo el color. Se reiría V. si le comunicase alguna de mis impresiones *crómicas*. No soy capaz de permanecer en éxtasis ante un cuadro correctamente diseñado (Rafael, *v.g.)* y los coloristas geniales como Teniers o Rubens, me han tenido a veces sentada horas enteras en los escaños del Museo de pinturas. Los pocos cuadros al óleo que he pintado se distinguen por su colorido brillante y vigoroso. Cuando tengo puesto un traje de colores poco limpios

y finos, estoy incómoda" (González Herrán 1986: 325-42)

Desde una perspectiva contemporánea anotaremos que los diferentes membretes y timbrados son de gran utilidad porque suelen dar cuenta de los desplazamientos, viajes y cargos de Pardo Bazán; traslucen su evolución personal, familiar y profesional y facilitan de esta suerte la datación de los autógrafos.

La carta es un documento personal, confidencial, dirigido a un destinatario único cuya finalidad es abolir la distancia o incluso evitar un contacto directo, como ya apuntábamos antes. El autógrafo, con la caligrafía personal o la del amanuense, carece de naturaleza dinámica puesto que, en principio, es una escritura privada que concluye en el acto de composición y recepción. Aunque puede suscitar respuestas, no suele prolongar su devenir en los cauces de la edición impresa como cualquier otro texto fruto de la pluma del escritor. La carta privada, *verba volant, scripta manent*, puede perder su funcionalidad más o menos efímera; mientras que la carta pública es aquella que desde el principio es concebida como un acto de fe para ser divulgada. En la carta privada puede crearse, a diferencia de la pública y en función de sus grados de intimidad, un espacio de libre expresión y franqueza–sin por ello caer en los mitos de la sinceridad y la autenticidad absolutas- en el que el escritor puede abrir sin desvelos su corazón, puede consignar lo que al público oculta o aquello que por diversas consideraciones no puede expresar públicamente.

Son harto conocidas las cartas que Pardo Bazán publicaba en los diferentes órganos de la prensa para divulgar nuevas estéticas, alimentar polémicas o simplemente responder públicamente a cáusticas críticas. Son textos en los que domina el ejercicio ensayístico. En ellos, descuella la pertinente clarividencia de Doña Emilia respecto de la noción de público y las estrategias comunicativas. Porque justipreció el acto de lectura y los medios de recepción, ella no desdeñó el valor pragmático del escrito epistolar pese a que fuese todavía considerado un género o cauce de escritura menor. Así lo consignaba a su amigo Juan Montalvo cuando duplicaba sus cartas, unas públicas otras privadas, proponiéndole las primeras como cauce idóneo para enjuiciar y divulgar sus obras, porque:

> "Me ha parecido que la forma amena de una especie de controversia o respuesta a las alusiones que me dirige Ud. en el segundo tomo del *Espectador*, interesará más a los lectores que un examen muy de propósito el cual por otra parte exigía más calma". (Carta del 3-7-1887, Jaén Morente 1944).

La calidad del acto de recepción y la rentabilidad de la composición, se perfilan como criterios determinantes en la elección de estos moldes de escritura. De hecho, la carta fue el modelo en el que vertió el ejercicio crítico destinado a prólogos y columnas de la prensa, en especial, cuando sirvieron de cauce a polémicas. Valga citar como botón de muestra las célebres "*coletillas*" sobre la *Cuestión palpitante* (Davis

1956: 50-63) o las "Cartas a un escritor novel", en *Nuevo Teatro Crítico*. Frente a ellas, las crónicas de viaje divulgadas bajo el marbete de "Carta", como las "Cartas sobre la exposición" de *La España Moderna*, o las respuestas a las misivas que los lectores le dirigían sobre cuestiones defendidas en la prensa, en especial, en *La Ilustración Artística;* son otros usos acreditados de los moldes epistolares en aras de la eficacia comunicativa.

En estas cartas críticas, cartas-prólogo, cartas-crónica, el contenido prima en importancia ya que se construyen según un esquema argumentativo próximo al del ensayo, persuasivo y didáctico, si bien la hechura es más sencilla. En todas ellas utiliza, como estrategias discursivas, la retórica epistolar (encabezamientos y despedidas, *post-scriptum*), el humor, la ironía y el tono directo y combativo que dicha escritura personal permite, por lo que logra crear un estilo supuestamente espontáneo y oral. Por esa naturaleza pública que le otorga el medio de comunicación de masas por excelencia de la época, y por esa naturaleza ensayística, suelen quedar excluidas de los epistolario, tanto las que Doña Emilia escribió como las que recibió[2]. Los límites del presente estudio se remiten, por lo tanto, a la primera acepción del término epístola, carta o misiva que se escribe a alguien y desechamos el ejercicio ensayístico que supone la segunda, y que por haber sido utilizada con frecuencia por Doña Emilia en el ejercicio de la crítica desviaría los objetivos esenciales de nuestro trabajo.

2- Análisis de los estudios publicados en torno al epistolario de Emilia Pardo Bazán.

Los escritores de finales del siglo XIX mantuvieron abundante correspondencia, la cual, se ha convertido en una documentación de gran utilidad para el estudio de la literatura y elaboración de un panorama cultural de la época. Los epistolarios eran del agrado de Emilia Pardo Bazán como género literario y referente biográfico necesario para la mejor comprensión de las producciones literarias de un autor. Al referirse al *Epistolario de Gabriel y Galán*, Emilia Pardo Bazán reseñaba en *La Nación*:

> "*El Epistolario* nos le muestra en espíritu y en verdad. No escritas sus cartas ni con barruntos de que pudiesen ser publicadas nunca, son revelación franca de una psicología que no puede ser más poética... Y en tal sinceridad estriba en gran parte, el atractivo peculiar de su obra" (Pardo Bazán, 1919, Sinovas, Juliana 1999: 1274-1277).

sin que ello responda a perspectivas exclusivamente feministas o a un género fruto de la personalidad específicamente femenina, como en ocasiones se ha argumentado. A esta afirmación, que ha emanado frecuentemente de voces masculinas, responde como modelo por oposición Pardo Bazán en tanto que mujer y escritora, según se

[2] Consúltese al respecto: (Patiño 1994 y 1995).

podrá descubrir en la lectura de los epistolarios. Por lo demás, ella sostenía que las féminas:

> "[...] dotadas de sensibilidad, de inteligencia, de voluntad- son unas incansables *autopsicólogas*, porque como las instituciones y la organización de la sociedad les cierran infinitos caminos donde el varón despliega su actividad y energía, ellas se ven obligadas a reconcentrarse en la vida afectiva y sentimental, y aplican al estudio y recuerdo de los incidentes de esta vida, toda la suma de sus facultades, toda su memoria y todo su pensamiento (...) La mujer hoy por hoy, es una *reclusa moral*; la mujer vive encerrada en su propio corazón y así se explican las interminables confidencias, las larguísimas cartas, las meditaciones, el culto a los recuerdos y hasta la afición al sacramento de la penitencia que demuestra la mujer" (Pardo Bazán 1892, Kirby 1973: 1091).

Para facilitar la organización de nuestro estudio y su legibilidad, habida cuenta de la abundancia de datos, hemos desglosado el corpus de publicaciones del epistolario de Doña Emilia siguiendo los criterios de autor frente a receptor y forma de publicación (libros o artículos). Todos las ediciones son fruto del azar, del encuentro de autógrafos inéditos que los investigadores han podido ir reproduciendo parcial y desordenadamente, y reflejan etapas dispares de la trayectoria de la escritora. Los autógrafos que de manera inaugural salieron a la luz fueron los que Doña Emilia envió a Narcís Oller en 1916. Tras un lapso de casi treinta años, se publicaron los enviados a Menéndez Pelayo, Teodoro Llorente y Emilio Ferrari. El epistolario se ha ido completando hasta la actualidad de manera episódica, al ritmo de un estudio por década prácticamente hasta los años ochenta.

2.1. Epistolarios publicados: *Cartas de Emilia Pardo Bazán.*

Las cartas remitidas por Doña Emilia -a veces en colaboración con su madre- que han sido divulgadas hasta la fecha se elevan a cuatro cientos veintisiete, si bien, ofrecen una perspectiva parcial de lo que tuvo que ser su epistolario. Aquellos corresponsales que gozaron de hábitos de conservación y orden, que legaron su archivo personal a instituciones de carácter público –o privado- y el azar le deparó buena fortuna, han favorecido la recuperación de tales documentos, como queda reflejado en el cuadro siguiente:

Cartas de EPB a...	*N°*	*Fechas*	*Referencias bibliográfica*	*Edición en*
Altamira, Rafael	1	1886	Altamira	Epistolario
Azorín	5	1898-1902	Riopérez	Biografía
Balaguer, Víctor	5	1880-1888	Sotelo, Díaz Larios, Miralles,	Tesis, Art., Epist.
Bashkirtsef, María	1	1891	Thion Soriano-Mollá	Artículo

Cartas de EPB a...	*N°*	*Fechas*	*Referencias bibliográfica*	*Edición en*
Brunetière, Ferdinand	1	sf	Bensoussan	Artículo
Campoamor, Ramón de	1	1895	De la Fuente	Artículo
Cánovas, Antonio	5	1881-1892, sf	Figueroa	Epistolario
Castelar, Emilio	1	1893	Castelar	Biografía.
Darío, Rubén	3	1907, sf	Alvarez	Epistolario
Ferrari, Emilio	8	1888-1901	Cachero	Artículo
Giner de los Ríos, Francisco	56	1876-1909	Bravo Villasante, Jiménez Fraud, Schiavo, Faus, Varela,	Artículo
Goncourt, Edmond	10	1886-1891	González Arias	Art., Epist.
González Blanco, Andrés	1	1920	Martínez Cachero	Biografía
González de Linares, Augusto	7	1876-1878	Faus	Artículo
Guerrero, María y Díaz de Mendoza, Fernando	12	1903-1908	Manueco y Schiavo	Artículo
Habsburgo, M. Cristina de	1	1894	Simón Palmer	Artículo
Lázaro Galdiano, José	34	1888-1910	Pardo Canalís, Thion Soriano-Mollá	Epistolario
López Ballesteros, Luis	1	1907	Osborne	Biografía
Llorente, Teodoro	16	1883-1909	*Xorita*	Artículo
Maciñeira, Federico	1	1908	Dalmiro de la Válgoma	Artículo
Menéndez Pelayo,Marcelino	55	1879-1907	Sánchez Reyes, Bravo Villasante, Revuelta Sañudo, González Herrán	Epistolario
Montalvo, Juan de	17	1886-1887	Jaén Morente	Artículo
Moret, Segismundo	1	1897	Ateneo de Madrid	Epistolario
Oller Moragas, Narcís	31	1883-1890	Bensoussan, Mayoral	Art., Memorias
Pavlovsky, Isaac	12	1886-1890	Thion Soriano-Mollá	Artículo
Pereda, José M.	7	1884-1890	González Herrán	Artículo
Pérez Galdós	43	1881-1891	Bravo Villasante, Batles, Clémessy	Art.,Biografía
Polo y Peyrolón, Manuel	9	1883-1891	Lanzuela	Artículo
Pondal, Eduardo	7	1882-[1889]	Ferreiro, Manuel	Epistolario
Real Academia Española	1	1912	Zamora Vicente	Ilustración
Ríos, Blanca de	44	1903-1910	Bravo Villasante	Epistolario
Sobrido, Josefa	1	1884	Freire	Epistolario
Unamuno, Miguel de	7	[1905], 1916-1920	Rodríguez Correa	Epistolario

Cartas de EPB a...	*N°*	*Fechas*	*Referencias bibliográfica*	*Edición en*
Vidart, Luis	2	1882-1896	Hemingway	Artículo
Yxart Moragas, Josep	20	1881-1890	Bensoussan, Torres	Art. Epistolario

La desigualdad cuantitativa y cronológica del número de autógrafos recibidos por cada uno de estos treinta y cinco receptores desvela la pobreza de documentos localizados. Es difícil de momento, establecer una distribución cronológica estable y representativa. El intervalo que cubre las cartas abarca de 1876, fecha del primer autógrafo editado a Francisco Giner de los Ríos, a 1920, año del que se consevan las últimas cartas dirigidas a Unamuno, a González Blanco y a Lázaro. Es un epistolario fundamentalmente masculino, por lo que las cartas hechas públicas no son más que un reflejo fragmentario de las relaciones personales y profesionales de la escritora. Un gran elenco de intelectuales, escritores y artistas mantuvieron relación epistolar con la escritora, no sólo mayoritariamente Galdós, Giner y Lázaro como refleja la tabla. Es cierto, no obstante, que tales relaciones se desarrollaban *in vivo* y en directo, si bien los intercambios epistolares incrementaban durante las estancias de Emilia Pardo Bazán en Galicia o en París.

Como se puede asimismo observar en la tabla, las cartas editadas han integrado epistolarios colectivos dirigidos a escritores e intelectuales finiseculares de primera fila, o han servido de soporte documental de alguna biografía. Las recopilaciones monográficas de autógrafos de Pardo Bazán a una determinada personalidad se reducen a dos volúmenes y numerosos artículos.

De los epistolarios colectivos, sin duda, el que ofrece mayor riqueza es el de Menéndez Pelayo, el cual ha conocido sucesivas y parciales reediciones. Las primeras cartas fueron divulgadas en 1953 y 1955, por iniciativa de Enrique Sánchez Reyes, quien seleccionó nueve en primer lugar por el carácter unívoco y convergente de su temática literaria entre 1879-1888, con el fin de dedicar *"un piadoso recuerdo"* a la escritora en memoria de su centenario. Le sucedieron otras cinco de temática variada escritas hacia 1908, en ellas destacan los comentarios sobre Polo y Peyrolón, la polémica entre Menéndez Pelayo y el padre Fita de la que *El siglo Futuro* se hizo eco. Puesto que Carmen Bravo Villasante se documentó en este epistolario para hacer la biografía de Doña Emilia, se pueden localizar siete cartas inéditas, y otras ya editadas íntegra o parcialmente transcritas y más o menos fundidas en su texto. En último lugar, la edición de Sánchez Revuelta consta de cincuenta y cinco cartas ordenadas cronológicamente, las cuales, comparadas con la suma ingente de cartas conservadas por Menéndez Pelayo (17.000) representan una cantidad ínfima. De acuerdo con el análisis cronológico de las mismas, realizado por José Manuel González Herrán, se puede observar el ritmo desigual de su relación epistolar, con la reserva que los silencios o vacíos imponen:

"55 cartas a lo largo de casi treinta años; al principio la relación es más continuada (20 cartas entre 1879 y 1882); luego se espacia algo más: de 1882 a 1887 hay 14 cartas; las restantes -entre ellas, varias notas y tarjetas de invitación o cortesía- se reparten hasta 1908, con un largo paréntesis entre 1891 y 1907" (González Herrán 1986: 325).

Todo ello obedece a la evolución de sus relaciones personales, como los epistolarios cruzados con otros escritores han ido atestiguando. El interés de este epistolario eminentemente literario y erudito es desigual. Ya lo demostró el profesor González Herrán: en el estudio citado, donde ofrece la mirada de conjunto más completa hasta la fecha, glosando puntualmente algunos párrafos, analizando y sintetizando los aspectos más relevantes de este epistolario. El lector podrá penetrar por los vericuetos de los diversos proyectos, actividades y lecturas de la escritora, como fueron la *Revista de Galicia* y la Biblioteca Gallega.

Tal vez menos conocida sea la correspondencia de Emilia Pardo Bazán al escritor ecuatoriano Juan de Montalvo (a quien conoció en París en 1886), en un álbum recuperado por Antonio Jaén Morente. Sobresale de este epistolario, en opinión de Jaén, el valor emotivo de las cartas: *"Diálogo que apunta al amor, nacido rápido, que arde a veces fuertemente y que de pronto al aparecer se apaga. De veras hay un diálogo sencillamente mitad humano de mujer a hombre, mitad letrado y literario, de escritor a escritor"* (Jaén Morente 1944: 7). Se trata de una edición original, destinada a la lectura pública y mera divulgación. Ello suscitó una organización en actos teatrales en los que el orador fue vertiendo estos intercambios epistolares. El aparato crítico sólo enmarca los aspectos biográficos esenciales que el conferenciante se propuso enfatizar. Una vez más, el tema amoroso aparece en primer plano. Son de notable interés las divergencias entre ambos corresponsales respecto del concepto de realismo y los argumentos sobre la funcionalidad de la carta en la prensa de la pluma de Doña Emilia, en particular, para el ejercicio de la crítica, por el margen de libertad y flexibilidad que concede a la hora de captar al público.

De signo distinto son las cartas de Doña Emilia que integran el epistolario a Eduardo Pondal, muestra de la recuperación que se está haciendo de la literatura gallega, en la que se suele minimizar la figura de nuestra escritora por su poco *"apego"* a la misma. Es una edición ordenada cronológicamente, a beneficio de la figura de Pondal. Está poco anotada y deja implícitos nombres de personas y referencias bibliográficas pese haber sido fruto de un trabajo académico. Como bien puntualizaba Doña Emilia, Eduardo Pondal, era *"uno de los contados escritores de la 'pequeña patria' que me profesa afecto"*. No obstante, el editor silencia la labor divulgativa realizada por la escritora, como fueron las reseñas al escritor gallego en la *Nouvelle Revue Littéraire* y en la *Revista Contemporánea*, por mencionar las que directamente atañen a ambos corresponsales. La cartas de Pardo Bazán a Pondal son de tema predominantemente literario; informan sobre su intercambio de obras, los homenajes mutuos a raíz de *De mi tierra* y las amistades compartidas.

Por iniciativas semejantes y fruto de la tesis de Alexandre Rodríguez Correa, salió

a la luz el epistolario de autores gallegos a Unamuno en el que se recogen las siete cartas de Doña Emilia, que la Casa Museo de Unamuno custodia. Son leve muestra de lo que fue la longeva y fiel relación entre ambos intelectuales. Aunque las cartas puedan hablar por sí mismas, por estar desprovistas de una mínima información sobre el contexto o las causas que les dieron vida, pierden su razón y su identidad dentro de la masiva compilación (unos 160 autores gallegos). Sin un aparato crítico suficiente, con una introducción y notas escasísimas, Doña Emilia aparece como una voz muda e irrelevante, prácticamente en el anonimato. Hay que destacar, no obstante, una trascripción muy pulcra, respetuosa y ajustada que conserva la acentuación y grafías originales.

En estos epistolarios colectivos suele prevalecer la recuperación de documentos sobre la contextualización y análisis crítico de los mismos. Es lo que ocurre en el caso de las cartas a Campoamor, que Ricardo Fuente edita junto a las de Clarín, Vico, Mesonero Romanos y Zorrilla, sin mas noticias sobre la relación entre ambos corresponsales que la que aquí reproducimos: "Esta novelista tuvo muy buenas relaciones con Campoamor, al que dedicó una biografía, publicada originalmente en las páginas de *La España Moderna*, que los contemporáneos reputaron como la mejor de su tiempo". Tanto éste como los de menor representatividad cuantitativa compilados en los epistolarios de Altamira, Rubén Darío y Cánovas del Castillo, o en la biografía de Azorín, de Andrés González Blanco y la de Castelar, ofrecen vivo testimonio de las variadas actividades intelectuales y sociales de la escritora, sin que el número de cartas sea un índice fiel de lo que tuvieron que ser sus reales intercambios. Casos como el de Castelar no son más que un mero testimonio de lo que tuvo que ser una copiosa correspondencia ya que sólo se conserva una carta publicada en dos ocasiones, la primera en una obra póstuma recogida después por Osborne.

Los volúmenes monográficos de cartas de Doña Emilia son dos, a Benito Pérez Galdós (Bravo Villasante 1975) y a José Lázaro Galdiano (Thion Soriano-Mollá 2003). Estos epistolarios revisten primordial significación por la intimidad y confidencialidad de los intercambios, más allá de las especulaciones que ambos pueden haber suscitado.

La especificidad de la correspondencia a Galdós radica, no obstante, en su naturaleza amorosa y tono íntimo. Los avatares de su relación, la búsqueda del otro, la comunión epistolar constituyen un fresco de la vida sentimental y emocional de Doña Emilia y hacen acopio de su gran creatividad lingüística. El intercambio de ideas, proyectos, argumentos y temas literarios son de suma riqueza, en especial, en torno a *Insolación, La Incógnita y Realidad;* anunciando ya sus puntos de vista en torno a la emancipación de la mujer que cristalizarían en *Tristana*. Esta edición se completa con cinco cartas (Batles 1984 y Clémessy 1999) que dan cuenta de la intervención de Pardo Bazán en la adaptación de *Realidad*. La mayoría de las cartas a Pérez Galdós carecen de datación por lo que merecerían una revisión del orden secuencial, a tenor de los avances en investigación.

Un artículo inaugural de Enrique Pardo Canalís (1988) trascribía una carta de

Doña Emilia a Lázaro Galdiano glosando los lances de la escritora en su visita a la Exposición de Barcelona. Dicho artículo nutrió la célebre polémica sobre la existencia de cartas amorosas o eróticas de Doña Emilia a Lázaro. El epistolario a Galdós es más célebre, por su real naturaleza amorosa, si bien, ambos comparten una particular significación dadas las consideraciones psicológicas, sociológicas y de crítica literaria que atesoran. Las cartas de Doña Emilia a Lázaro son un kaleidoscopio de temas y asuntos, desde la crematística familiar hasta el mundo social, literario y editorial que sus protagonistas comparten. Su ritmo regular hasta 1903, fecha del enlace matrimonial de José Lázaro con Paula Florido, otorga a estas cartas un carácter vivo que permite al lector bucear en el alma de Doña Emilia. Su papel como mentora de la revista *La España Moderna* y su homónima editorial es uno de los aspectos más relevantes de este epistolario.

El carácter circunstancial de los hallazgos y ediciones de la correspondencia circunscribe la mayoría de las veces las publicaciones a revistas académicas o institucionales de reconocido prestigio, o a los estudios bio-bibliográficos sobre Emilia Pardo Bazán. Como ya indicábamos antes, estos últimos suelen basarse en autógrafos, a menudo de colecciones privadas, que suele ser citados, transcritos integralmente o fotografiados, como ocurrió en los pioneros estudios de Carmen Bravo Villasante, Nelly Clémessy y Robert Osborne. Este último, de menor divulgación en España, recoge en apéndice varias cartas que le fueron facilitadas por Antonio Rodríguez Moñino. Se trata de la carta ya editada a Castelar en el estudio antes citado, así como las dirigidas, en 1904, al director de *El Imparcial*, José Luis López Ballesteros, a quien solicita varios favores y transmite sus juicios sobre *La cueva de los búhos* (1907). En opinión de Pardo Bazán, en ella se traslucen rasgos autobiográficos del autor, en particular, un hondo pesimismo de corte schopenhaueriano al que parece suscribir la escritora cuando le contesta: *"la facultad de sentir es la facultad de sufrir, y el alma es un hondón infinito que se profundiza para encontrar el dolor"* (Osborne 1964: 137-138).

Puesto que el estado de conservación y consulta de los archivos personales públicos o privados resulta de más fácil acceso cuando a personalidades relevantes se refiere, pocos autógrafos provenientes de los círculos íntimos y ajenos a las esferas intelectuales y artísticas han salido a la luz hasta la fecha. Tal vez la mejor y única excepción se refiere a la carta de agradecimiento que Doña Emilia dirigió a su pariente Federico Maciñeira Pardo de Lama, quien intervino a favor de la elevación de la escritora a Condesa y en el cambio de denominación a Torre de Cela, con el fin de salvaguardar la aristócrata nombradía de sus sucesores.

Los escritores catalanes, Víctor Balaguer, Narcís Oller y José Yxart, quienes demostraron clara voluntad en la conservación y legación pública de sus archivos permitieron los primeros rescates de la correspondencia de Doña Emilia. Por ser ediciones pioneras, la mayoría de estas cartas han sido objeto de varias ediciones.

De acuerdo con Díaz Larios, las seis cartas de Doña Emilia a Víctor Balaguer

ofrecían la novedad de sacar a la luz unas relaciones amistosas olvidadas o ignotas. Dicha correspondencia anunciada de manera inaugural por Marisa Sotelo, en 1988, fue publicada por segunda vez en el epistolario completo de Balaguer a cargo de Enrique Miralles. La primera edición, de Díaz Larios, es una edición crítica. La trascripción es cuidada, con una esmerada introducción en la que contextualiza y sintetiza las diferentes misivas. Las referencias bibliográficas y una descripción material del autógrafo acompañan cada trascripción con rigor y minucia. Las cartas no están anotadas pese a las numerosas referencias bibliográficas de algunas de ellas. Según concluye Díaz Larios:

> "Ciertamente, poco o muy poco que no supiéramos de la personalidad de la escritora galiega aportan las cartas... confirmar su decidido, amable y abierto temperamento y su agudeza crítica, proyectada en esta ocasión hacia quien ejercía un atractivo intelectual que no podía pasarle por alto, y con quien mantuvo una prolongada amistad, más allá de sus respectivas posiciones en torno a la *cuestión palpitante* del Naturalismo". (Díaz Larios 1988: 215)

Fue el mismo Narcis Oller quien seleccionó y divulgó diez de las cartas que Emilia le dirigió en sus *Memorias literarias*. Tras ella, la tesis de Mathilde Bensoussan completó esa primera edición pero carece de gran difusión en España, por lo que Marina Mayoral publicó de nuevo las quince cartas no reproducidas por Oller en su libro. Mercedes Tibbits incidiría de nuevo en ellas últimamente[3]. Son los intercambios epistolares de Doña Emilia que han incitado mayor número de análisis y citas, debido, sin duda al polémico asunto en torno al modelo y fuente de inspiración de *Insolación*, y las imprudentes confidencias de Oller a Galdós sobre las veleidades amorosas de Doña Emilia y José Lázaro. Otros aspectos abordados se refieren al Naturalismo, sus respectivos viajes a París y sus amistades compartidas con Albert Savine e Isaac Pavlovsky. Algunas cartas ilustran la relación de la escritora con Cataluña sobre asuntos relacionados con la emergencia del regionalismo, tales como el uso del catalán como lengua literaria o sus opiniones críticas respecto de la obra de Oller, Verdaguer y Matheu. Por estas páginas desfilan los comentarios sobre vida literaria, con el apasionamiento de los enfrentamientos y querellas literarias de los que fue víctima o protagonista la escritora.

La correspondencia de José Yxart, al igual que la de su primo Oller, ha salido a la luz en diversas ocasiones por las sucesivas iniciativas de Albert Bensoussan y David Torres. Sus respectivas ediciones presentan numerosas variantes en la fijación de los textos, si bien, sus aparatos críticos resultan bastante complementarios. El epistolario refleja la importante relación literaria que mantuvieron sus protagonistas. Doña Emilia

[3] Quince cartas del archivo no figuran en su libro: 1883: 7; 1884:2; 1885: 1; 1886: 1; 1887: 2; 1888: 1; 1890: 1; 10 del libro: 1884: 2; 1886:8; asimismo, cinco de las publicadas en su libro no se han conservado en el archivo.

encontró en Yxart un confidente y un crítico abierto, solidario y fiel que fue dando cuenta de su obra y ayudándole a incrementar su divulgación a través de reseñas críticas.

Fruto de las amistades personales del profesor José Cachero, las cartas de Pardo Bazán a Emilio Ferrari completan la fragmentaria edición de este epistolario. Un estudio sucinto y ameno -que suple las notas- , establece la datación de las cartas para reconstruir el orden secuencial y rememora la amistad de la escritora y el poeta. En estos autógrafos afloran cuestiones de variopinta temática, desde las convencionales usanzas sociales hasta las noticias literarias en torno a la muerte de Clarín, la velada en honor a Zorrilla o la edición de *Nuevo Teatro Crítico*, los intercambios y consejos de lecturas, sin olvidar, las intrigas que ambos urdían para preparar la frustrada entrada de Doña Emilia a la Academia.

Entre estos puntuales estudios monográficos despuntan, por su gran trascendencia, las cartas a Francisco Giner de los Ríos. Alberto Jiménez Fraud anunció su existencia en 1962 en un artículo y, en 1975, Leda Schiavo las presentó de manera sucinta. Desde entonces, dichas cartas han sido citadas con harta frecuencia ya que sólo estaba autorizada su consulta. Por fin, salieron a la luz veintiséis años después, en 2001, por iniciativa de José Luis Varela.

El epistolario a Giner de los Ríos es, en nuestra opinión, uno de los de mayor enjundia. Se compone de cincuenta y siete cartas, de las cuales, descuellan las que Pardo Bazán le remitió durante la etapa de juventud puesto que el epistolario cubre de 1876 a 1909. En aquellos primeros años de formación, la relación con Giner reviste un valor excepcional por su labor tutelar a nivel intelectual y personal. A este respecto, demanda la escritora en su carta de noviembre de 1881: *"No sabe cuánta sed he de tener de un trato educador... oxigenado"*. Dicho trato educador orientó la formación filosófica de Doña Emilia. De la mano de Giner, fue estudiando a los principales filósofos alemanes como Kant y Schopenhauer, las últimas tendencias científicas como el darwinismo, y fue reflexionando sobre sus propias creencias religiosas hasta desarrollar un juicio crítico que nada tiene que ver con la mojigatería que en ocasiones se le ha atribuido. Merced a su locuacidad y confianza, las cartas revelan la trayectoria de sus sentimientos, en particular, durante los difíciles trances personales que le llevaron a la separación matrimonial: *"Absolutamente no tengo una persona con quien hablar;... apenas trato con nadie; no tengo una relación íntima, vivo en familia, me ocupo de mis hijos, trabajo, paseo (sola siempre) y no cuento media hora de expansión"*, escribía en sus confidencias a Giner en noviembre de 1881, una de sus últimas cartas firmadas según la antigua usanza, J. Emilia. Doña Emilia, joven intelectual y madre, desfila en todas sus facetas por estas interesantes páginas durante su proceso de emancipación personal, desvelando sus preocupaciones por la crianza y educación de sus hijos, en sus relaciones amistosas con Augusto Linares, y sobre todo, cuando se estaba afirmando como escritora, momento en el que tuvo que imponerse con

tenacidad y voluntarismo. En el transcurso de los años, desde que vivió en Madrid, las cartas se hicieron más breves. Pardo Bazán invitaba al uso del teléfono con el fin de comunicar con mayor rapidez.

Desde el punto de vista exclusivamente literario, las cartas a Giner recogen el pensamiento estético de la escritora. Acreditan el itinerario estético de sus creaciones, del naturalismo al espiritualismo; y atesoran algunos de los aspectos relacionados con la génesis de sus textos tanto críticos y biográficos (sobre Feijoo, San Francisco o las filósofas y teólogas de los siglos XVI y XVII), como artísticos (*Jaime, Pascual López, Un viaje de novios, La Tribuna; Los Pazos de Ulloa, La madre naturaleza, Insolación, La quimera, Más, Verdad, La esfinge*...). Emilia Pardo Bazán consideraba a Giner un censor extraordinario, *"severo en forma y fondo"* de sus primeras creaciones.

La relación de pupilaje que Pardo Bazán mantuvo con Giner favorece el discurso metaepistolar que esta correspondencia aporta de manera original. Giner comenta la naturaleza de las cartas que de ella recibe y enjuicia su estilo con severidad, identificándolo con el de Mme de Sevigné.

También en el archivo de Giner de los Ríos se conservan las cartas de la escritora de Marineda a Augusto López Linares. Fueron editadas por Pilar Faus quien llamó la atención sobre los incipientes desvelos poéticos de la escritora y sus primeras zozobras íntimas. Pero, otorgó a estas cartas una interpretación que hoy parece un tanto aventurada, como desarrollaremos posteriormente. El trabajo de ordenación secuencial es ajustado y documentado.

Teodoro Llorente es otra de las amistades fieles de Pardo Bazán. Su correspondencia rica y sugerente fue conocida merced a un artículo publicado en *La Estafeta Literaria* (1945). Ambos compartían un especial interés por la estética naturalista y por el ejercicio de la traducción, en especial de los textos de Heine, tema sobre el que versan algunos de sus intercambios epistolares. En la misma línea, destacan las cartas a Luis Vidart, publicadas por Maurice Hemingway y legadas póstumamente a la Academia Gallega. Este amigo fiel de Doña Emilia encarna el verdadero erudito finisecular, hombre de armas y letras. El aparato crítico que acompaña la trascripción es prolijo. Las cartas ofrecen una documentación fundamentalmente literaria.

Una huella asimismo parcial frente a lo que tuvo que ser una copiosa correspondencia, dejan las siete cartas conservadas por los herederos de José María de Pereda; cartas que fueron publicadas por José Manuel González Herrán en 1983. Abarcan el periodo de 1884 a 1890, aunque el editor amplía los límites de ese intervalo en un año, 1883-1891, período en que las relaciones entre ambos autores fueron cordiales antes de que la polémica que los enfrentó adoptase la forma de cartas abiertas de un autor al otro en la prensa. Las correspondencia privada es sustanciosa, tanto a nivel literario como biográfico. El lector podrá descubrir la imagen que Doña Emilia construye de sí misma ante Pereda, en los primeros años de intercambio epistolar y su evolución en la trayectoria de esta amistad. La edición resulta un trabajo original que se desmarca de la mayoría de los epistolarios

pardobazanianos por superar parcialmente el carácter unilateral que los caracteriza, José Manuel González Herrán pudo cruzar estas misivas con dos de los borradores que conservó Pereda. El artículo presenta una edición somera, dotada de una introducción y un aparato crítico valiosos que reflejan con pertinencia el ambiente de la época y los intereses literarios de ambos autores.

De índole distinta frente a las citadas es la edición de las nueves cartas a Manuel Polo y Peyrolón. Doña Emilia se sitúa en posición de autoridad ante dicho escritor, lo cual resulta bastante llamativo si se compara su actitud con la de las cartas de Giner. La causa inicial de la correspondencia conservada parece ser la solicitud de una reseña crítica que la escritora rechaza por *"falta de sinergia"*, por su desacuerdo con el realismo docente de Polo. La insistencia del escritor, quien solicitaba también su ayuda para introducirse en *El Imparcial*, acabó molestando a Doña Emilia como demuestra la creciente crudeza de sus cartas. Por ubicarse en el intervalo de 1883 a 1891, emergen una serie de temas convergentes con la mayoría de la correspondencia ya citada. El darwinismo y la cuestión naturalista serán ejes centrales, con los títulos *La cuestión palpitante*, *Los Pazos de Ulloa*, *Madre Naturaleza* y *Nuevo Teatro Crítico*. La edición de estas cartas merecería ser revisada, su aparato crítico es desigual y el establecimiento secuencial poco convincente, pese a algunas notas abundantes y cuidadas. El estudio preliminar de Lanzuela ha envejecido. Aunque resuelve algunas cuestiones con brillantez (el polémico plagio que descubrió Menéndez Pelayo), en general, funciona por los *aprioris* y etiquetas respecto del carlismo y fervoroso catolicismo de la escritora que se han ido repitiendo en la crítica e historia de la literatura. Por ende, dicha argumentación aparece como telón de fondo de la polémica sobre el naturalismo, cuyo contexto no es restituido a la hora de analizar las cartas y que hubiese permitido a la editora ponderar el valor de los criterios morales avanzados por sus detractores. Como escribía Pardo Bazán a Polo, no se trataba de valorar *"novelas católicas y novelas malas"*, si no de *"bien o mal hechas"*. En lugar de la comunión de pareceres que la editora propone, pensamos que las opiniones de ambos corresponsales son al respecto diametralmente opuestas, porque tras ese concepto de catolicismo no existían homólogos contenidos o interpretaciones (Carta del 11-1-1884). No olvidemos que la escritora está a su vez respondiendo a los ataques religiosos sobre el carácter malsano y ateo del naturalismo. Lanzuela no justiprecia el uso de la ironía y de los silencios que deja de Doña Emilia, para construir una imagen pública conforme a las expectativas sociales de la época en las mentalidades más conservadoras. El mérito de la presente edición reside esencialmente en haber dado a conocer estos autógrafos y prolongado su existencia, sobre todo, porque silencia la localización de las cartas pese al insistente requerimiento de los editores de la revista.

A las doce cartas centradas en el estreno de *Verdad* o en eventos circunstanciales, *"les otorga homogeneidad el hecho de ser directa o indirectamente de los mismos interlocutores: Emilia Pardo Bazán y el matrimonio María Guerrero -Fernando Díaz de*

Mendoza" (Schiavo, Manueco, 1992: 218). La edición presenta exhaustivamente estos intercambios epistolares y anota con brevedad las trascripciones, documentando esta correspondencia con la creación teatral de Doña Emilia. En ciertos aspectos, se entrecruzan perfectamente con las cartas de Doña Emilia a Blanca de los Ríos. Este último epistolario, cuya edición está en curso (Freire, Thion Soriano-Mollá), nos ofrece una mirada complementaria sobre la actividad teatral de la escritora. La riqueza de este monográfico se despliega además en un amplio elenco de temas ya que la amistad y comunión de intereses entre ambas escritoras dio rienda suelta a la expresión de confidencias de índole variada.

De manera particular destaca la carta de Emilia Pardo Bazán a María Cristina de Habsburgo, de 1894. En una somera pero interesante introducción, Carmen Simón Palmer da noticia de las audiencias que la Reina concedía a mujeres representativas y mentalidades progresistas de la época, con quienes departía sobre cuestiones de actualidad socio-política. Destaca en este autógrafo la retórica utilizada por Emilia Pardo Bazán, con un alto grado de formalismo en el respeto de las convenciones.

Frente a las maneras tradicionales de edición hasta aquí citadas, los autógrafos van integrando las nuevas técnicas de comunicación. El autógrafo de Doña Emilia Pardo Bazán a Segismundo Moret (1897), comunicándole su imposibilidad de impartir cualquier actividad docente en el docto Centro en ese año, se puede consultar por internet. De manera gráfica se ha reproducido asimismo la carta que la escritora dirigió a la Real Academia Española cuando solicitó su ingreso en 1912. Se trata simplemente de un documento ilustrativo que Alonso Zamora Vicente incluyó en su *Historia de la Academia* (1999).

Un caso especial constituye el epistolario a Antonio Machado Álvarez (1883-1885), del cual Dionisio Gamallo Fierros dio noticia en *El Progreso* (1971). Según anunciaba, se compone de treinta cartas que han quedado inéditas, caso un tanto similar al de los intercambios epistolares que la escritora mantuvo con Leopoldo Alas Clarín, al parecer, también propiedad de Gamallo Fierros.

No son muy numerosos los autógrafos de Doña Emilia que hasta la fecha se han conservado en archivos extranjeros. Tan solo en Francia se han localizado varios en los archivos de tres corresponsales: Bashkirtseff, Brunetière y Goncourt. La carta dirigida a María Bashkirtseff está en relación con la actividad editora de Doña Emilia y su colaboración en la editorial La España Moderna de José Lázaro Galdiano. Dicha carta está en prensa. La dirigida a Ferdinand Brunetière fue publicada junto con otra de Pereda por Albert Bensoussan. Pese a la brevedad de la carta, el editor la enmarca con acierto y destaca la costumbre que Doña Emilia tenía de recibir en su Salón a los escritores de paso por Madrid. Las cartas a Edmond Goncourt son más prolijas. González Arias las inserta como apéndice a un artículo que versa sobre *La Quimera*, para demostrar la influencia de los hermanos Goncourt. Sin ninguna anotación ni introducción, aparecen en coletilla de un modo un tanto artificial, la secuencia de ordenación es la del archivo, desprovistas de notas ni dataciones. Estas cartas ofertan

interesante información sobre las traducciones de Emilia Pardo Bazán de los *Frères Zemganno* y de sus propósitos de actuar como agente editorial del novelista francés en España.

En último lugar, los intercambios epistolares con Isaac Pavlovsky, de reciente edición en el número inaugural de *La Tribuna*, cierran el ciclo de las dificultosas relaciones e indiscreciones en torno a la escritora, Lázaro, Oller y Galdós. Son textos de singular importancia porque documentan prolijamente el modo de vida libre e independiente de Doña Emilia en París, y algunos asuntos literarios, como la preparación de las conferencias en el Ateneo sobre la novela rusa o puntuales detalles sobre la composición de *La Madre Naturaleza*.

2.2. Epistolarios publicados: *Cartas a Emilia Pardo Bazán*.

Las cartas que Emilia Pardo Bazán recibió han conocido peor suerte en lo que a su difusión se refiere que las que ella remitió, pese al importante número de corresponsales con los que mantuvo duradero o esporádico o intercambio epistolar (sesenta y uno). Los epistolarios que han sido editados hasta la fecha son muy parciales, la media general es de una carta por corresponsal, porque la mayor parte de ellas se conservan merced a las aficiones coleccionistas de algunos parientes y amigos de la escritora.

Fue Ana Freire quien dio a conocer la primera colección de autógrafos, la que Emilia Pardo Bazán puso en manos de Josefa Sobrido Ruiz, en 1884, para que la transmitiese a su tío, Antonio Romero Ortiz, un célebre coleccionista gallego. Compartía éste "comunidad de ideales, proyectos y actividades políticas con los Rúa Figueroa, parientes de Doña Emilia. Actualmente dicho fondo se conserva en el Alcázar de Toledo.

Las cincuenta y seis cartas fueron remitidas prácticamente todas por personalidades distintas (salvo dos de Guiomar Torrezão) en el período 1873-1883, lo que refleja perfectamente la naturaleza de dicha selección realizada por Emilia Pardo Bazán. En estos documentos afloran los intereses y preocupaciones de la escritora, entre sus 27 y 32 años, aportando enjundiosa documentación sobre aspectos variados de su vida familiar e intelectual; en particular sobre proyectos y obras de dicho periodo: *Pascual López* (1879), *Jaime* (1881), *Un viaje de novios* (1881), *San Francisco* (1882), *La cuestión palpitante* y *La Tribuna* (1883). A raíz de ellas, Ana Freire dio a conocer la actividad de la escritora en la *Revista de Galicia* (1880).

Cartas a Emilia Pardo Bazán	*Nº*	*Fechas*	*Referencia bibliográfica*	*Edición*
Alas, Leopoldo	2	[1883, 1890]	Bravo Villasante, Freire	Biografía, Epistolario
Alfonso, Luis	1	1882	Freire	Epistolario

Arana, Vicente de	1	1883	Freire	Epistolario
Cossío, Manuel Bartolomé	1	1883	Freire	Epistolario
O'Reilly, Bernal de	1	1878	Freire	Epistolario
Booch-Arkosen, Federico	1	1883	Freire	Epistolario
Calderón, Laureano	1	sf	Freire	Epistolario
Calderón, Salvador	1	1878	Freire	Epistolario
Cardenal Payá	1	1881	Freire	Epistolario
Castelar, Emilio	1	sf	Bravo Villasante	Biografía
Conde de Sos	1	1878	Freire	Epistolario
Curros Enríquez, Manuel	1	1880	Freire	Epistolario
Díaz Carmona, Francisco	1	1883	Freire	Epistolario
Duquesa de Medina de las Torres	1	1880	Freire	Epistolario
Calé Torres de Quintero, Emilia	1	1883	Freire	Epistolario
Farina, Salvatore	1	1883	Freire	Epistolario
Fita, Fidel	1	1883	Freire	Epistolario
Flores García, Francisco	1	1883	Freire	Epistolario
Castellanos, Fray Manuel P.	1	1879	Freire	Epistolario
Gimeno de Flaquer, Concepción	1	sf	Freire	Epistolario
Giner de los Ríos, Francisco	1	1880	Freire	Epistolario
Guerrero, María	2	sf	Manueco, Schiavo	Artículo
Torrezão, Guiomar	2	1789, 1893	Freire	Epistolario
Cossío, Manuel Batolomé	1	1883	Freire	Epistolario
Lázaro Galdiano, José	2	1889, 1905	Thion Soriano-Mollá	Epistolario
Leguina, Enrique	1	[1883]	Freire	Epistolario
León y Escosura, Ignacio	1	1880	Freire	Epistolario
Lerchundi, Fray José	1	[1881]	Freire	Epistolario
Llorente, Teodoro	1	1883	Freire	Epistolario
Macpherson, José	1	1881	Freire	Epistolario
Marqués de Figueroa	1	1883	Freire	Epistolario
Marqués de Premio Real	1	1883	Freire	Epistolario
Marqués de Santa Cruz de Rivadulla	1	1879	Freire	Epistolario
Menéndez Pelayo, Marcelino	1	1880	Freire	Epistolario
Murguía, Manuel	1	1894	Osborne	Biografía
Muruáis, Jesús	1	1880	Freire	Epistolario

Nocedal, Cándido	1	1879	Freire	Epistolario
Novoa, Valentín de	1	1880	Freire	Epistolario
Obispo de Mondoñedo	1	1878	Freire	Epistolario
Oller, Narciso	1	1883	Freire	Epistolario
Ortega Munilla, José	1	1883	Freire	Epistolario
Ortí y Lara, Juan Manuel	1	1879	Freire	Epistolario
Peñalver, Narciso de, Conde de Peñalver	1	1880	Freire	Epistolario
Pereda, José María de	1	1883, 1890	Freire, González Herrán	Epistolario, Artículo
Pereira, Aureliano	1	1881	Freire	Epistolario
Pérez Galdós, Benito	1	1883	Freire	Epistolario
Pondal, Eduardo	1	1878	Freire	Epistolario
Reina, Juan	1	1883	Freire	Epistolario
Rodríguez Mourelo, José	1	1879	Freire	Epistolario
Ruiz Aguilera, Ventura	1	1880	Freire	Epistolario
Zorrilla, José	1	1883	Freire	Epistolario
San Martín, Antonio de	1	sf	Freire	Epistolario
Sebastián, Brígido	7	1894-1901	Thion Soriano-Mollá	Epistolario
Saco, Juan Antonio	1	1878	Freire	Epistolario
Segade Campoamor, Ramón	1	sf	Freire	Epistolario
Tomás Salvany, Juan	1	1883	Freire	Epistolario
Valero de Tornos, Valentín	1	1883	Freire	Epistolario
Vázquez de Parga, Ml., Conde de Pallares	1	1880	Freire	Epistolario
Verdaguer, Jacinto	1	1883	Freire	Epistolario
Vicenti, Alfredo	1	1881	Freire	Epistolario
Vidart, Luis	1	1881	Freire	Epistolario

Las demás cartas a Doña Emilia que se han divulgado son escasas y dispersas. Para escribir su biografía, Carmen Bravo Villasante pudo consultar e incluir en su texto algunas misivas cuyo paradero ignoramos y que no han conocido segundas ediciones. Se trata de un billete de circunstancias de Castelar, invitándole a almorzar, y una carta de Leopoldo Alas Clarín (1962: 189 y 136-138), que con otra publicada por Ana Freire (1991: 144-145) es lo único que se conoce del crítico ovetense. En ellas, Clarín todavía en un período de simpatía hacia a escritora, desvela algunas confidencias sobre su estado de ánimo, su trabajo y enjuicia algunas de sus lecturas.

También en el estudio bio-bliográfico, Robert E. Osborne incluye en apéndice una

misiva inédita de Manuel Murguía a la escritora, facilitada, según declaró, por Antonio Rodríguez Moñino. Data de 1894 y versa sobre el rechazo al voto del que hacen alarde algunos escritores finiseculares. Por el carácter exclusivamente ilustrativo que concedía a esta documentación, la correspondencia carece de aparato crítico.

Entre los monográficos que recogen principalmente las cartas de Doña Emilia, son mínimos los que recogen algún borrador de misivas destinada a Doña Emilia. Dentro del álbum de cartas de Juan de Montalvo, en Ecuador, se conservan cuatro borradores editados, según los mismos criterios que ya enunciamos respecto de los intercambios de la pluma de la escritora. En los casos excepcionales de conservar copiadores de carta, como ocurre en el archivo de *La España Moderna*, ha sido posible rescatar la copia de dos misivas de Lázaro Galdiano, que obedecen sobre todo a asuntos de vida social, y seis de su secretario Brígido Sebastián dirigidas a Pardo Bazán en torno a la revista y editorial u otros encargos del quehacer cotidiano.

Dos borradores de menor interés de María Guerrero editados por Lida Schiavo, y otros dos de José María de Pereda dados a conocer por José Manuel González Herrán, concluyen este breve repertorio de la correspondencia a Emilia Pardo Bazán editado de manera también conjunta con el resto de cartas por ella enviadas.

Cabe suponer que el archivo epistolar disponía de fondos prolijos como se desprende de la lectura de numerosas declaraciones que puntualmente realiza Doña Emilia en sus artículos y crónicas periodísticas. Si eso cierto y aun cuando no las conservase todas, el epistolario real debió de constar de varios miles de cartas, las cuales, estaban depositadas en las Torres de Meirás. Se barajan en la actualidad varias hipótesis sobre la existencia o no de dicho archivo. Según Sánchez Reyes, *"lástima es que en los azares de nuestra guerra de liberación se hayan perdido las cartas de éste [Menéndez Pelayo], que la señora Marquesa de Cavalcanti conservaba con veneración y piedad filial entre los papeles de su madre"* (1953: 124). Distinta opinión manifestaba Gamallo Fierros, quien lamentaba la pérdida del archivo, inhumado en el incendio de la torre donde se ubicaba la Biblioteca. Hay quien relata una supuesta expurgación por parte de Carmen Polo de Franco cuando tomó posesión del Pazo de Meirás.

2.3 Balance de de los epistolarios publicados

Los epistolarios que han salido a la luz de Emilia Pardo Bazán son fruto del azar, de pequeños y parciales proyectos. Es normal que no obedezcan a criterios coherentes de edición, dada su dispersión en el tiempo, la diversidad de marcos que los han acogido y la variedad de normas de presentación que han determinado su materialización. A ello se debe en parte el carácter desigual, la calidad y factura del aparato crítico de las ediciones, las cuales, oscilan de la mera divulgación de inéditos al estudio minucioso e interdisciplinar.

Ante tales circunstancias, el análisis de las distintas ediciones de toda la documentación epistolar de Emilia Pardo Bazán debe regirse por criterios ecdóticos[4], Sólo así se podrán establecer criterios objetivos y científicos que garanticen "*el carácter genuino y auténtico de un legado gráfico*" (Ruiz, Elisa 1985: 67) apoyándose en disciplinas humanísticas como la filología, la historia de la literatura, la bibliografía, etc.

Se suelen distinguir tres tipos de manuscritos: el borrador, que por tratarse de una primera redacción cuenta con numerosas correcciones; el original autógrafo o copia realizada por el autor a partir del borrador; y la copia autógrafa[5] (que corresponde generalmente a los copiadores). Salvo casos particulares, se suele trabajar simplemente con el original manuscrito o dictado a un secretario, por lo que es prácticamente imposible realizar cualquier trabajo de crítica genética. Ahora bien, en el caso que aquí nos ocupa, un estudio *a posteriori*, del autógrafo a las diferentes ediciones impresas y publicaciones, es de rigor, debido a la disparidad de criterios que se han manejado para el establecimiento de los textos.

La trascripción de la caligrafía de Doña Emilia no plantea dificultades materiales importantes, merced a su letra pequeña y clara. No obstante, sería falacioso admitir que la trascripción es una reproducción exacta o puramente mecánica de una fuente. Al contrario, el establecimiento de un texto conlleva cierto grado de interpretación (*examinatio*) y requiere cierto desciframiento. Ello conlleva el restituir algunas letras, en particular vocales; el dividir correctamente las palabras, resolver las abreviaciones y actualizar los signos de puntuación. El conocimiento del estilo de los corresponsales ayuda a salvar estos pequeños escollos.

Las trascripciones diferenciales con un importante número de variantes en un mismo texto ilustran este tipo de dificultades. Es lo que se observa en las diversas ediciones de la correspondencia a Yxart, a cargo de Albert Bensoussan y David Torres sucesivamente. Es cierto, por otra parte, que las características materiales de los originales restan legibilidad y han provocado la recepción diferenciada con perturbaciones en la fijación de los textos. La presencia de algún *"rumor"*, es decir, cualquier causa que perturba la recepción se debe a hechos materiales, allende las propias correcciones de la escritora. Los errores que hasta la fecha hemos discernido son de tres tipos: formal, debidos a una distracción material o mecánica; cultural causados por una limitación cultural o fallo de memoria; lingüístico, por el desconocimiento de un aspecto de una lengua, en particular, del francés[6].

Entre las variadas ediciones, se diferencia de manera originalidad el volumen de *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán* de Ana Freire ya que la edición crítica se

[4] Termino propuesto por Henry Quinn en 1926 como sinónimo de critica textual (Quinn: 1926).

[5] Papel de calco y tinta dorada muy deteriorados, problemas de conservación de la tinta en la exposición a la luz

[6] Siguiendo la tipología propuesta por Elisa Ruiz (Ruiz 1985: 67)

combina con una edición mecánica o *facsímil*, de modo que la trascripción suele ir acompañada del autógrafo. Dicha complementariedad es altamente eficaz; permite al curioso descubrir directamente el material genuino sin por ello descuidar el trabajo de fijación del texto[7]. Sin embargo, la mayoría de las ediciones suelen ser modernizadas. En ellas, prevalecen los criterios de actualización de las normas de acentuación, ortografía, y en algunas ocasiones, de puntuación. Un caso particular es del de las cartas editadas fragmentariamente en los estudios de Carmen Bravo-Villasante o los de Gamallo Fierros, las cuales, siguen una tradición indirecta porque se conservan esencialmente alusiones, citas, resúmenes y comentarios.

Respecto a la construcción del aparato crítico, las introducciones y notas ofrecen semejante disparidad. La mayoría de los editores no proporciona información a pie de página elucidando los datos que afloran en el cuerpo de las cartas. No se suele explicitar tampoco la localización de las fuentes, ni sus referencias bibliográficas. Las descripciones materiales de las cartas son poco usuales: medidas, tipos de papel, color de tintas, membretes, suelen ser los grandes ausentes de los epistolarios. Todo ello está en función de los objetivos perseguidos y del público lector al que está destinado. Cuando prima la finalidad divulgativa por imperativos editoriales, los estudios no agotan todas las posibilidades de análisis de los textos y el aparato crítico rebaja su grado de academicismo.

La resonancia del epistolario de Emilia Pardo Bazán es significativa. Aunque las cartas suelen ofrecer una densidad variable de contenidos, en general, el aporte de las remitidas por Doña Emilia resulta eminentemente sustancial. El amplio elenco de temas abordados por nuestra escritora es de índole personal y literaria, en función de sus corresponsales. Las noticias sobre su vida y personalidad han sido citadas con frecuencia en relación con su feminismo. Doña Emilia solía ser locuaz con los amigos, a quienes relataba íntimas confidencias y elucidaba rasgos de su personalidad que resultan altamente enriquecedores. De esta temática personal, son las cartas amorosas las que han sido glosadas con mayores márgenes de libertad. Los editores de correspondencia coinciden en interpretar algunas misivas de Doña Emilia en relación con una fogosa vida amorosa. Hemos visto desfilar una importante nómina de supuestos amantes: Edmond Goncourt, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Vicente Blasco Ibáñez, José Lázaro, Benito Pérez Galdós, Agustín Linares y, el menos conocido en España, Juan de Montalvo. No estamos de acuerdo con algunas de las suposiciones que se han efectuado un tanto azarosamente sobre los amoríos de la escritora de Marineda, en particular con Augusto González Linares. Ya explicitó Varela al establecer el desarrollo cronológico de las interpretaciones, en particular respecto al artículo de Pilar Faus:

[7] Los textos de las cartas son acabados, pues hasta la fecha no se han localizado borradores de sus cartas que entroncarían con estudios genéticos.

"1962: Camen Bravo Villasante reproduce poesías juveniles amorosas.

1972: Pilar Faus esas poesías están destinadas a un ser superior que según ella, Benito Madariaga ha identificado. Se trata de Augusto Linares.

1984: Faus admite como válida la identificación y "sugiere una pasión contenida pero permanente, de Emilia por Linares, mantenida durante el matrimonio y desde una etapa muy temprana" (2001: 335)

Faus convierte en realidad la pura coincidencia, la alusión en identificación, y *"se apoya en indicios infirmes o datos equívocos"* (Varela, 2001: 335). En realidad los argumentos de Madariaga son más moderados y en ningún caso afirman nada[8]. Hay que resaltar que en estos autógrafos, Pardo Bazán siempre quiere ver casado a Linares, y sobre todo, confirma la importancia que para ella tiene una amistad masculina entre pares, difícil por las rígidas convenciones sociales y los desajustes que en el siglo XIX existían entre las esferas masculinas y las femeninas. Sabemos que de Giner ofrece esa imagen de hermano del alma, cuando Doña Emilia le notifica:

"Vd dice que yo no me preocupo de la condición moral de las gentes: ello será así; pero lo cierto es que en V, si algo me atrae, si algo me domina, es justamente lo que V. se figura que yo desprecio. Porque hay muchos hombres que son como V. inteligentes, espirituales, cultos, y aún afectuosos: pero *ese bien –querer* especial de V. es cosa que no encontré más que en mi hermano del alma"(Carta del 27-12-1880)

La imagen de hermano espiritual que otorga a Giner no vuelve a reaparecer en los epistolarios. De hecho, Pardo Bazán lamentaba en la carta arriba citada la imposibilidad de gozar de *"el hermoso ideal del cariño desinteresado entre personas de distinto sexo"*, por lo que prosigue la escritora rebelándose contra tales prejuicios:

"A mí me ha irritado siempre la vulgar preocupación que declara imposible tal género de afecto. Por dignidad del sexo femenino, por dignidad del linaje humano, me regocijo de haber desmentido muchas veces en mi vida esa horrible y humillante trivialidad que repiten las gentes, sin considerar a donde llegaríamos extremando las consecuencias del aforismo". (Carta del 27-12-1880)

Como ella misma le elucidaba, al responder a las recriminaciones de Giner sobre el olvidado en el que aparentemente había relegado a Augusto:

"Vd. tiene el pleno convencimiento de que quiero a Augusto más que V. mismo, porque entre un hombre y una mujer que quieren, ¡hay tal distancia de matices delicados e intensos!

Una amiga tiene siempre algo de madre; y yo aseguro a V. que mucho antes de tener

[8] Rezan así sus declaraciones: "Los biógrafos de la Pardo Bazán descubrieron la existencia de un personaje que, ocultando su identidad, ejerció en esa época un gran ascendiente sobe Doña Emilia y al que ella dedicó unos poemas de sincera admiración". en A. González Linares y el estudio del mar, citado asimismo por Varela (2001: 335)

hijos, experimenté por Augusto el sentimiento que inspira un ser puro, buenísimo y sin mancha, el cual se ve expuesto, por su misma pureza, a todas las embestidas y choques sociales". (Carta del 19-9-1879)

Realmente, Doña Emilia logró consolidar algunas de sus amistades masculinas en los términos enunciados en la cita, como ocurrió con José Lázaro Galdiano (Thion Soriano-Mollá 2003). Caso singular fue el de Giner, a quien la escritora suscribe: "*Sus cartas de V. tienen el privilegio de hacerme perder el equilibrio de mi sereno espíritu, de legarme a algo íntimo y profundo y de obligarme, sans délai, a coger la pluma. Además me encantan y las releo: me parece conversar con V.*" (Carta del 17-5-1880). Algunas voces críticas han interpretado esa relación tutelar como amorosa, porque es cierto que algunas frases sacadas de contexto pueden inducir a interpretaciones semejantes a las propuestas respecto de Linares.

La interposición de la distancia y la soledad tanto del acto de composición como de actualización, tal vez fueran exponentes que intercedieran en la abierta manifestación de alguna atracción particular, de livianas inclinaciones más o menos enamoradizas de la escritora que son difíciles de delimitar, pero que se asemejan más al coqueteo epistolar, al juego de seducción que a pasiones en pleno sentido. Ella misma lo consignaba a Polo y Peyrón en defensa a las reproches que éste realizaba sobre *La Tribuna*: "*La seducción no es una llaga social como, vg., la prostitución o la borrachera. En la seducción hay mezcla de lo ideal con lo carnal, una aspiración infinita aliada a las bajezas del instinto: eso es lo que toca potentizar al poeta y al novelista*" (Carta del 11-1-1884). De hecho, a través de la comunicación epistolar, los arrebatos seductores de Doña Emilia se concluían en el primer ámbito, por lo menos con Montalvo. La flama que en cada ocasión se ha interpretado como devaneo amoroso e incluso erótico, quizá sea, en puridad, una licencia personal que la escritora se concede en el marco de la sociedad decimonónica. En este sentido, nosotros resultamos tan censores como los mismos coetáneos de Dona Emilia, actuando con un filtro de lectura altamente interpretativo y subjetivo. Nos hemos olvidado, desde nuestra mirada de presente, que el ejercicio epistolar puede ser, e históricamente ha sido, juego y estrategia de seducción.

Otros aspectos relevantes desde el punto de vista biográfico versan sobre la vida familiar de Pardo Bazán: los hijos, la salud, las actividades sociales, la crematística cotidiana, los acontecimientos clave en el devenir de la existencia y los sentimientos y estados de ánimo son noticias comunicadas habitualmente a los corresponsales más allegados. El estudioso que se demore en la lectura de las cartas podrá observar la fragua de la escritora y reconstruir su proceso de afirmación íntima y profesional en sus más variadas vertientes: de su relación de tutelaje hacia Giner de los Ríos a su actitud tutelar con los jóvenes Unamuno y Lázaro Galdiano; los cambios de sus centros de interés e ideología, menos estereotipados de lo que se ha acuñado tradicionalmente; de su creciente implicación institucional y la organización de veladas y conferencias a las intrigas frustradas, como las del sillón académico.

Desde el punto de vista específicamente literario, las cartas que Doña Emilia dirigió a sus amistades hacen acopio de una rica información periférica a los textos, sobre su actividad lectora, creadora, crítica y traductora que dilucida sus verdaderas intenciones, inquietudes y objetivos. Cuando las anotaciones de los editores son consecuentes desde el punto de vista científico y académico, el lector podrá acceder a un material de primera mano que atesora ideas y comentarios sobre las fuentes de inspiración, el proceso de creación, en ocasiones incluso juicios autocríticos, como en las cartas a Pereda sobre *La Tribuna*, *El cisne de Vilamorta*, *Los Pazos de Ulloa*, *Una cristiana* y *La prueba*. Otras, como las dirigidas a Menéndez Pelayo, Giner de los Ríos, Oller, etc. enriquecen el listado anterior con observaciones sobre *Jaime*, *San Francisco de Asís*, *Un viaje de novios* y la literatura extranjera de la que se consideraba divulgadora en España. En esta línea, las cartas a Pavlovsky, en torno a sus conferencias sobre la novela rusa, y a Montalvo, para un proyecto sobre literatura hispanoamericana, recaban información *in vivo* sobre los métodos de trabajo de la escritora (cuestionarios, entrevistas con nativos, viajes de estudio a Francia). No obstante, el proyecto de mayor envergadura que abrigaba Doña Emilia residía en la composición de una historia de la literatura, lo cual generó ciertas rivalidades hacia Menéndez Pelayo[9].

La datación de las salidas de las primeras ediciones puede así precisarse con minucia, lo que ha ayudado a resolver, por ejemplo, el caso polémico de *Insolación* y el modelo masculino que encendió la chispa de la inspiración en Doña Emilia. Merced al estudio de la correspondencia de Oller, Galdós y Pavlovsky se han podido desentrañar las claves del célebre affaire de Arenys de mar.

El pensamiento estético de la escritura de Marineda es una constante de la mayoría de sus textos epistolares, espacio de intercambio de ideas en el que, al hilo de las conversaciones, la escritora defiende los credos estéticos que animaron su creación, en particular, el polémico naturalismo de *La cuestión palpitante*. Incólume ante las acusaciones de plagio, reafirma sus objetivos meramente divulgativos, su insaciable curiosidad y tantos otros aspectos que avalan los análisis realizados por los estudiosos de sus facetas críticas.

Numerosas misivas, nacidas al calor de eventos literarios y del intercambio de obras acaudalan sus juicios literarios, del chascarrillo o el comentario adverso a la pirueta de cortesía expresado con la fineza que le caracterizaba para no herir –sobre todo a nóveles o secundarios. Aunque, es obvio que han de recogerse con suficiente distancia y prevención. Ya indicaba a este respecto el profesor González Herrán que

[9] En su declaración de intenciones, le escribe Pardo Bazán «No he llegado todavía a madurar mi idea, ni sé las variaciones que podrá sufrir: tengo mucho que andar antes de llegar a la meta de los estudios que me he trazado para desempeñar la proyectada obra; pero por lo mismo que todavía estoy en condiciones de modificar mis planes, quisiera conocer de los de V. aquello que sin indisculpable impertinencia puedo desear conocer. (González Herrán 1986: 325-42)

las opiniones de Pereda acerca de algunos libros de la escritora de Marineda no *"coinciden con las manifestadas en sus cartas"* (González Herrán 1992: 5-9).

La correspondencia aquilata información asimismo sobre la clarividencia con la que Pardo Bazán veló por sus creaciones literarias y periodísticas en tanto que productos mercantiles en sus procesos de fabricación, difusión y venta. Como consignaba a Polo y Peyrolón era necesario *"crear ruido"* y dar publicidad a las obras con reseñas.

3- El corpus epistolar. Algunas líneas de investigación.

Puesto que el objetivo esencial de las ediciones hasta ahora publicadas ha sido difundir la correspondencia de Emilia Pardo Bazán, el proyecto de su epistolario completo (Ana Freire y Dolores Thion Soriano-Mollá) se propone compilar los epistolarios parciales ya publicados y ampliar su contenido en el espacio y en el tiempo, para ofrecer una edición crítica lo más completa posible con la restitución genuina de los autógrafos.

Como garantía de cientificismo, consideramos que la revisión de los autógrafos originales es una prioridad en el caso de epistolarios ya editados. Tanto en ese caso como en el de materiales inéditos, la futura edición del epistolario completo se constreñirá al respeto de los marcos legislativos en vigor; las previas autorizaciones de herederos o depositarios de la propiedad moral y material de los documentos; a fin de evitar una edición furtiva o clandestina[10].

El problema esencial es el de la accesibilidad de los documentos, y en cierto modo, el superar el carácter unilateral del epistolario representa un reto. Se están rastreando todas las fuentes posibles, labor nada fácil porque los archivos epistolares forman parte de las distintas categorías de archivos tanto públicos como privados, nacionales e internacionales. Se están revisando pues, Archivos históricos, municipales, nacionales, diplomáticos, eclesiásticos, Casas Museo, Bibliotecas nacionales, Academias... Numerosos archivos padecieron las lacras de las guerras, incendios y saqueos que diezmaron la documentación conservada, como ocurrió en el Ateneo por citar un ejemplo. El trabajo de recopilación requiere gran paciencia. Es una tarea minuciosa y lenta, no siempre responde a las esperanzas depositadas ni los resultados son proporcionales al tiempo invertido puesto que faltan catálogos detallados que recojan la totalidad de los fondos disponibles en las distintas bibliotecas y archivos.

Los archivos privados o personales son de difícil acceso. En ocasiones, éstos pueden estar depositados en archivos públicos y quedar expuestos bajo condiciones

[10] Ley propiedad intelectual: La propiedad moral no siempre ha sido respetada: antigua legislación española regían 80 años desde la muerte de los corresponsales. En 1992, la legislación europea redujo ese período a 70 años aunque dicha medida no tiene carácter retroactivo en España. Es decir, los herederos de personas fallecidas antes de 1992 pueden seguir aplicando las antiguas disposiciones españolas, por lo menos así lo aplican en lo que a correspondencia se refiere.

legatarias con variadas cláusulas especiales que restringen su consulta o reproducción. Es lo que ocurre en el archivo de González de Amezúa en el que se conservan las cartas de Doña Emilia a Galdós publicadas por Bravo Villasante. Aunque esto se suele resolver con la autorización de albaceas y depositarios testamentarios, conlleva un proceso lento de solicitudes, recomendaciones e informes administrativos. La búsqueda se complica cuando los miembros de una familia se reparten los archivos familiares, y se incrementa, cuado existen enfrentamientos entre ellos. Los coleccionistas de autógrafos conservan como preciado tesoro cartas de alto interés literario a las que es difícil acceder. Como ya demostró Ana Freire, Doña Emilia, consciente de su celebridad y del valor de su firma, regalaba a menudo algunas de las muestras de su correspondencia.

Para el establecimiento del corpus epistolar, los criterios de ordenación y edición garantizan una interpretación lo más fiel posible, restaurando cuando es necesario y viable los pasajes que el rumor haya deteriorado. Respecto de la correspondencia ya impresa, se está realizando una confrontación o *collatio*, con el fin de corregir los errores de anteriores trascripciones y en caso de duda, la edición incluirá las posibles variantes de lectura cuando sean de rigor. Se inserta asimismo la descripción material de los originales: medidas, tipo de papel, tinta y membrete.

Los trabajos de *examinatio* y *constitutio* requieren observación, pero asimismo, un derroche de paciencia y meticulosidad. La grafía pequeña redondeada de Doña Emilia varía, sin que existan factores ponderables, en función del tipo de misiva, del destinatario y de las circunstancias personales. Frente a la escritura de los diferentes corresponsales, el lector se puede sentir más desorientado al tener que hacer frente a nuevos rasgos, lenguajes y hábitos estilísticos distintos. La fijación de unos criterios metodológicos para la identificación de elementos gráficos personales, signos de puntuación y ortografía, del sistema de abreviaciones y la conservación o no de barbarismos resulta imprescindible a fin de homogeneizar las trascripciones[11].

Aunque es imposible acompañar la edición crítica de una edición mecánica o facsímil que otorgue al lector una imagen precisa y real de los materiales, y abra perspectivas de investigación grafológicas y psicoanalíticas, mantenemos la disposición del original. En general se pueden descubrir los hábitos de la escritora:

[11] Los criterios que hemos adoptado son los siguientes: la identificación de las letras del abecedario de reconocimiento más o menos dudoso: d, e/a, r/v, p/f, así como las iniciales de escritura inglesa y nexos entre palabras entre letras contiguas como -ción , r/v; identificación de las abreviaturas contractas de tipo suspensivo con indicación de la flexión (arbs. Arboles), N°...; signos de exclamación e interrogación, guiones para cortes de sílabas a final de reglón no son indicados por guiones; respeto de la ortografía de los textos autógrafos; alternancias g/j (viage/viaje), x/s (exclusivo/exclusivo), coexistencia de "porque y " por qué", escritura unida o separada de "sin embargo", "apenas", "si no", con idéntico valor, abreviaturas se desarrollarán para facilitar la lectura, salvo las usuales en despedidas q. b. s. m. o su affm° am°. En el caso de palabras significativas, al desarrollar las abreviaturas, se colocan las letras restituidas entre corchetes, igual que cuando se completa un posible olvido del escritor. Incluso las correcciones de los textos pueden ser elocuentes: generalmente la escritora procede por tachado o reescritura sobrepuesta, lo cual, dificulta a veces la lectura.

Doña Emilia gustaba de pliegos doblados o de tiras alargadas en las que disponía el texto a línea tendida, o sea, una columna por carilla o página, siempre a lo largo, en vertical y con tinta negra. Aprovechaba el espacio de los márgenes y cabeceras sólo cuando la familiaridad del corresponsal se lo permitía. La densidad del texto, el número de líneas por página, los márgenes y ajustamiento y los espacios en blanco establecidos por la escritora son simbólicamente respetados para que el lector pueda captar la jerarquización y el tipo de relación que ella mantiene con sus respectivos corresponsales.

La ordenación cronológica permite una mirada global e integradora del personaje, el penetrar en los más hondos recovecos en el día a día, las cartas en el espacio de tiempo de lectura se convierte en tiempo simbólico del lapso de tiempo que medió entre la escritura y la recepción reales. Se completa dicha perspectiva merced a la interrelación entre la evolución estética de la escritora y su reflejo en las formas autobiográficas propias de la correspondencia, tanto más en cuanto que la escritura íntima y autobiográfica fue uno de los centros de interés de Doña Emilia.

La edición anotada, queda enmarca por una exhaustiva introducción y ofrece al lector una serie de notas referentes al léxico (galicismos y galleguismos en particular, términos y expresiones en desuso, etc.), los datos históricos generales y locales, geográficos, bibliográficos, biográficos y literarios, los cuales, permiten ubicar los documentos en su contexto, datar numerosas cartas y actualizar sus contenidos desde una perspectiva integradora, o sea, potenciando la fuerza comunicativa de cada texto.

La reconstitución del corpus epistolar de Emilia Pardo Bazán resulta un aliciente rico para la inauguración de algunas líneas de investigación, en particular, el estudio de su poética y retórica epistolar. En la misma línea, es de acuciante importancia la revisión de su biografía.

Como acto de comunicación, la carta se construye en relación con tres elementos que determinan su hechura[12]. En primer lugar, el epistológrafo o escritor porque la carta transmite informaciones a él referidas, sobre todo cuando es íntima. Conlleva un alto grado de monólogo personal próximo al diario y detiene un valor testimonial sobre aquel que lo redacta al desvelar intimidades y secretos, matizar ideas y pensamientos. En segundo lugar, el destinatario, ya que al dirigirse a él, el escritor tiene en cuenta su personalidad y entre ambos se instaura una relación privilegiada –afectiva, intelectual- que implica la utilización más o menos consciente de un código común. Por ende, el escritor utiliza los argumentos pertinentes y susceptibles de convencer al destinatario, se ajusta o se distancia de su sensibilidad, gustos, etc. En tercer lugar, destaca el contenido de la carta, lo que alguien dice para alguien. Aunque la carta puede parecer un contenido informe, a primera vista, atesora materialidad *de per se*, bajo infinitas formas, tales como acontecimientos narrados,

[12] Seguimos la caracterización propuesta por Louis Le Guillou 1990 : 100.

ideas expuestas y argumentadas, expresión de sentimientos, confidencias, alusiones, e incluso, silencios. Dichos contenidos constituyen igualmente un código compartido entre escritor y receptor sin que por ello sean exclusivamente unívocos, sobre todo en el caso de Doña Emilia, que practicaba la escritura de cartas familiares –junto con su madre e hijos a veces *en addendos*- destinadas a varios lectores. El primero de estos componentes, el escritor, es el más importante porque es el centro neurálgico en torno al cual todo se construye: él escribe y la carta le sustituye en la ausencia. En la misma línea, traduce sus expectativas de escritura y lectura puesto que el destinatario, al leer la carta, se suele construir una imagen del escritor que por ese canal se está expresando.

Pese a las numerosas constricciones que impone la escritura epistolar con sus reglas de construcción y presentación (recordemos los manuales secretarios tan usados en el siglo XIX para la correcta composición de cartas), pese a la función social de gran parte de la correspondencia conservada (tarjetas en particular), Emilia Pardo Bazán actuaba con libertad y creatividad. La construcción material (papel, membrete, interlineado, espacios...) y la retórica de sus cartas, en su diversidad permiten reconstruir el entretejido y la calidad de las relaciones mantenidas por Doña Emilia. Basta con cotejar el estilo afectivo y nada contenido de su correspondencia con Lázaro y Giner, frente a la frialdad arisca de la escritura dirigida Polo y Peyrolón: o bien, obsérvese el abanico de despedidas, las cuales, van declinando en función de las personalidades y de la evolución en el tiempo: de la fórmula retórica del besa su mano *"q.s.b.m."*o los sencillos *"su afectuosa amiga"* y *"Yo soy suya de todas veras"*, que dedica a Castelar, hasta el amoroso *"Porcia"* para el Galdós en su etapa amorosa.

Por lo demás, la escritura privada -la factura de la carta en cualquiera de sus componentes- resulta un material fundamental para desentrañar las claves de interpretación de la escritura pública. En este ejercicio hermenéutico anotaremos simplemente que las interrelaciones entre las cartas y su creación son sumamente pertinentes. Si tomamos como muestra la correspondencia con Galdós y Blanca de los Ríos podremos descubrir el avance de su creación, los temas, argumentos y la construcción de personajes; con Lázaro Galdiano van aflorando los temas de sus crónicas periodísticas en el día a día cotidiano; con otros corresponsales más distantes, la autocensura que la escritora se impone, la sinceridad y la contradicción; en suma, la relación que ella guarda con sus propios textos para una historia de la literatura todavía en ciernes[13].

La retórica epistolar, por ser un discurso del yo, implica estrechas relaciones con la autobiografía. Ahora bien, la carta no es un acto de fe, si no, de representación, el paradigma que Doña Emilia como mujer, madre y escritora va construyendo de sí misma, representándose, a menudo, en función de la imagen que de ella tenía su

[13]A modo de ilustración, durante su etapa naturalismo, para escribir novelas acordes con el principio de objetividad e impersonalidad, Doña Emilia ataja a Polo y Peyrolón: "Yo escribo con una frialdad helada, V. con una emoción reprimida"(Carta, 22-12-1883, Lanzuela Corella 1989)

interlocutor; bien para refrendarla, bien para destruirla. En este orden de ideas, la ausencia, el destinatario y los diferentes modelos de argumentación epistolar son factores inherentes a la comunicación epistolar. La hechura de las cartas privadas con el particular dinamismo de su escritura, su locuacidad, la gran variedad de tonos y recursos estilísticos de su discurso espontáneo y afectivo, confiere originalidad y riqueza a sus textos.

La escritura epistolar de Doña Emilia se ubica a menudo en la frontera entre el monólogo interior y la conversación diferida. Recodemos las palabras que Pardo Bazán dirigía a Giner, ya referidas anteriormente: "*Sus cartas de V. tienen el privilegio de hacerme perder el equilibrio de mi sereno espíritu, de legarme a algo íntimo y profundo y de obligarme, sans délai, a coger la pluma. Además me encantan y las releo: me parece conversar con V*" (Carta a Giner de 17-5-1880). Sin embargo, Giner le acusaba de ser remedadora de Madame de Sevigné, por lo que le sugería que observase como modelo la escritura concisa y parca de Concepción Arenal. Empero, lo que no le explicó Giner es que la libertad creativa de un espíritu forjado por la vida mundana como fue el singular caso de Madame de Sevigné, logró transformar la escritura epistolar clasicista y favorecer su reconocimiento en calidad de género literario. Al igual que Madame de Sevigné, Pardo Bazán abordó temas profundos de manera liviana, alejándose no obstante de un discurso familiar:

> "Voy a poner fin a esta interminable carta interrumpida mil veces, inconexa y revuelta, viva antítesis de aquellas cultas y aliñadas epístolas de Mme. de Sevigné que V. me acusó de parodiar. Efecto de este reproche, que yo tomé muy en serio, me propuse no irme a la mano ni corregir aunque corriesen de la pluma garrafales disparates. No busque V pues sintaxis ni prosodia en mi estilo: V. cortó los esfuerzos que yo hacía para dárselas. A bien que esta correspondencia no alcanzara los honores de ser desenterrada, amarillosa ya, de un viejo *tiroir*, para publicarse en forma de novelucha o de obrita recreativa. Y eso que yo guardo preciosamente sus cartas de V., aunque sin atarlas con la clásica cinta azul. Yo me conformaré con que las mías, en su misma naturalidad o rusticidad, llenen el sello de la íntima y cariñosa efusión que se las dicta a esta su amiga" (Carta a Giner, 21-3-1887)

Ambas escritoras se apartan de los modelos acuñados en los célebres manuales de correspondencia y confieren gran originalidad a sus cartas por la diversidad de las formas a las que recurren para expresar la emoción, el sentimiento, la cotidianeidad; por su capacidad para ordenar los eventos fenomenológicos e imprimir coherencia. Para Doña Emilia, la hondura, el humor y la ironía resultan estrategias de su rebeldía, las cuales, le permiten responder airosa a las censuras de su tutor; pero en especial, defender opiniones personales y perseverar en criterios divergentes. Estos serían algunos de los rasgos de los que Giner y Pardo Bazán llaman efusión, lo cual merecería un estudio más detenido.

Las características de la voz epistolar de la escritora coruñesa subrayan la importancia que concede tanto a la expresión viva, fluida y amena, como a la adopción de un amplio elenco de registros en la observancia del decoro que cada corresponsal

exige. Con todo, en las cartas se percibe el dominio del arte conversacional que conlleva la correspondencia, sobre todo entre dilectos, como era el ilustrativo caso de Giner. Como ya citamos antes, por momentos, Doña Emilia tenía la impresión de estar conversando con él, puesto que era proclive a "*un estilo más expansivo que distinguido*", le recriminaba Giner; un estilo que acorta distancias y otorga intimidad, y como Valera acertaba, era "*cálamo currente y en franca exhibición de su natural*". En definitiva, un estilo que se consolida como personal pese a las reprimendas del maestro: "*Perdóneme V. la falta completa de esmero y el sans gêne de estas cartas: siempre escribo deprisa con intensidad: voy renunciando a toda correspondencia que no tenga este carácter*" (Carta del 8-9-1879).

Su voz epistolar adopta los derroteros de lo conversacional y ameno, variando con gran flexibilidad los registros en función de los corresponsales a quienes se dirige. El carácter aventurado de la escritura epistolar más íntima genera un estilo rápido y espontáneo, repleto de alusiones, expresiones codificadas y frases hechas. Doña Emilia incluso rompe los párrafos, cuando consigna sus pensamientos sin desarrollarlos, porque hay ideas que afloran pero apenas profundiza, una retórica de la prolepsis y analepsis, e incluso, de la iteración, las cuales, guardan estrecha relación con la personalidad de Doña Emilia, libre en la intimidad epistolar.

La particularidad de la correspondencia, en tanto que discurso del yo y sobre el yo personal, enmarca el estudio de los epistolarios dentro de la serie autobiográfica que tanto interesó a Emilia Pardo Bazán hacia los años 80. Participa en ello de la preponderancia de las ciencias sociales y médicas en esos años, las cuales modificaron el concepto de cuerpo valorizándolo y desarrollando múltiples disciplinas para su estudio. En esa línea, la introspección psicológica y los diferentes modos de plasmar el yo suscitan gran interés entre escritores. Ya apuntamos páginas atrás que la carta es un paradigma de representación, o sea, un medio de conocimiento que se fundamenta en la construcción de imágenes: reflejo percibido en un mundo ajeno -extraño- cuya imagen había influenciado de manera previa a su propia concepción. Por ello, el examen de sí mismo que conlleva la redacción de cartas es fundamental para la autoconstrucción y la construcción de la imagen del otro; ambas perspectivas entroncan con los estudios de tipo psicoanalítico y grafológico de los epistolarios[14].

En lo que se refiere a la construcción del propio individuo desde su fuero interno, la carta permite la elaboración de la imagen personal del epistológrafo; o en otros términos, permite el escribirse a sí mismo y dotar de orden, coherencia y unidad al propio individuo. En este sentido son tan importantes las metáforas que sirven para auto-representarse, la opinión tiene el autor de sus propios textos epistolares, como los silencios (citemos al esposo prácticamente silenciado por Doña Emilia en las cartas conservadas a Giner, antes de 1882) y los desplazamientos narrativos. La escritura

[14] Ciplijauskaité 1998, Guillén 1991, Haroche-Bouzinac 1995, Mestre Sanchís 1999-2000, Pages-Rangel, 1997.

sobre sí mismo puede ser un aliciente y ejercer también un papel catártico.

La construcción de la imagen del otro sirve de auto-referente que influirá en el acto de composición como ya indicábamos. En función de los destinatarios y tipología de las misivas se ha de tener más o menos en cuenta los criterios de autenticidad y sinceridad: si en las cartas a Blanca de los Ríos, Lázaro, Giner y Galdós, entre otros, éstos prevalecen, no siempre se pueden extrapolar a todas los intercambios epistolares. Los límites de lo indecible, de lo que es comunicable o lo que se puede fijar en la escritura son fruto de consideraciones íntimas y de lo que el escritor quiere dar a conocer incluso dentro de la intimidad. Estos distintos grados se traslucen indefectiblemente en la correspondencia de Emilia Pardo Bazán en sus variados intercambios.

El desarrollo de los estudios sobre la correspondencia ha modificado la imagen de la escritura epistolar como género de segunda categoría, elevándolo en fuente de documentación ineluctable tanto para los estudios de corte biográfico y estético. La correspondencia es el paso obligado para los estudios literarios porque permite acceder y penetrar en el universo interior de los escritores, bucear por su alma, su pensamiento y psicología profunda. Las cartas facilitan la comprensión de su filosofía de la vida, de las diferentes estéticas y sensibilidades artísticas, de sus lecturas, proyectos personales, y en definitiva, de sus obras[15].

Un epistolario es un fresco vivo del mundo cultural, literario y artístico de la de la Restauración española; un centro convergente de todo un haz de problemas de tipo histórico, político, ideológico, sociocultural, semiológico, etc. y en esta multidisplinariedad reside su principal interés. Tanto en sus cartas, artículos periodísticos y novelas, de Emilia Pardo Bazán lleva a los moldes de la escritura los modelos socio-políticos y culturales del momento. No obstante, en el epistolario de la escritora coruñesa, por su especificidad, las atmósferas se recrean con la fragmentariedad y el perspectivismo propios de una pintura en ciernes que acaba cristalizando, la del momento histórico que le tocó vivir como miembro de las clases dirigentes, como intelectual femenina que brega por el reconocimiento profesional de su pluma. Por ello, la correspondencia de Doña Emilia nos permite adentrar por los derroteros de su mundo interior y aprehender *in vivo* la escala de sus valores

[15] A título de ejemplo, citemos dos extractos un tanto al azar que ilustran facetas distintas de la escritora, sobre su vida y sus lecturas. La primera, dirigida a Eduardo Pondal, 10 de junio de 1888 reza así:"Mi querido poeta ya migo: Mi vida en la corte es un vértigo, unas veces entretenido, otras enfadoso, ya laborioso, ya mundano: no me queda a veces ni tiempo para pagar las visitas con que me honra la atención... y la curiosidad del mundo.[...] Soy fuertisíma de cabeza y cuerpo, pero la naturaleza no ha resuelto aún el problema de no alternar la actividad y el reposo, la acción y la reacción" (Ferreiro 1991). En su carta a Montalvo comenta al calor de la lectura de libro que le ha enviado, *Siete Tratados*, censurado por el Papa en una encíclica: "Yo desde los 18 años tengo permiso de lectura espacial también, muy lato y que comprende hasta las obras sustancialmente heréticas, escritas contra el dogma y la doctrina. Permiso, como dicen, para leer y retener con cautela. Su libro de U. está seguro de las llamas" (Carta del 25-7-1886, Jaén Morente 1944)

personales como reflejo o en antagonismo a los de la sociedad, pero así mismo, perfilar el paradigma que posee y el que transmite de la España en su presente y en relación con las demás sociedades europeas, en particular, con la francesa.

Bibliografía

Altamira, Rafael (1987): *Alicante-México (1866-1951)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 53.

Álvarez Hernández, Dictino (1963): *Cartas de Rubén Darío. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus.

Ávila Arellano, Julián (1993): "Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria", *Actas del Cuarto Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, II, 305-324.

Batlles Garrido, Adelina (1984): "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós", *Ínsula*, 447, 4.

Bensoussan, Albert (1968) : "La Pardo Bazán, Pereda et Brunetière: deux lettres inédites", *Etudes Ibériques*, III, 42-44.

Bensoussan, Albert (1982) : *José Yxart, 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*, Université de Lille.

Bensoussan, Mathilde (1988) : *Narcis Oller et son temps*, Thèse d'Etat, Paris, Etudes Ibériques, 1986, reproducida en microfichas, Université de Lille.

Bossis, Mireille y Porter, Charles A. (1990) : *L'epistolarité à travers les siècles*, Stuttgart, Franz Steiner.

Bravo Villasante, Carmen (1963 y 1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*, Madrid, Revista de Occidente; Editorial Magisterio Español.

Bravo Villasante, Carmen (1975): *Emilia Pardo Bazán. Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid, Turner.

Bravo-Villasante, Carmen (1982): "Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós)", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, 199-204.

Castelar, Emilio (1908): *Correspondencia de Emilio Castelar (1868-1898)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Ciplijauskaité, Biruté (1998): "La construcción del Yo y la historia de los epistolarios", *Monteagudo*, 3, 61-72.

Clémessy, Nelly (1999): "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós, Anthony H. Clarke (ed.): *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Ed. Anthony H. Clarke, Exeter, University of Exeter Press, 136-44.

Davis, Gifford (1956): "The 'coletilla' to Pardo *Bazán's Cuestión palpitante*", *Hispanic Review*, XXIV, 50-63.

DeCoster, Cyrus (1984): "Pardo Bazán and her Contemporaries", *Anales Galdosianos*, XIX, 121–31.

Díaz Larios, Luis F. (1988): "Víctor Balaguer / Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas", *Anales de Literatura Española*, VI, 205-215.

Dufief, Pierre y Anne-Simone (1996): *Correspondance d'Edmond Goncourt*, Droz.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Alianza, 138.

Faus, Pilar (1984): "Epistolario Emilia Pardo Bazán-Augusto González de Linares (1876-1878)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LX, 271-313.

Ferreiro, Manuel (1991), *Pondal: do dandysmo á la loucura (biografia e correspondéncia)*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

Figueroa, Agustín de (ed.) (1983): *Epistolario de la Restauración*: cartas a Cánovas; introd. histórica por Carlos Seco Serrano, Madrid, Rialp, 1983.

Freire López, Ana M.ª (1991): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, La Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fensosa.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1993): "Algunas cartas dirigidas a Campoamor (Mesonero Romanos, Zorrilla, Pardo Bazán, Vico y Clarín)", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 142, 663-681.

Gamallo Fierros, Dionisio (1971): "Los grandes servicios de la Pardo Bazán al folklore. Sus treinta cartas a don Antonio Machado Álvarez (noviembre 1883-octubre 1885)", *El Progreso*.

Gamallo Fierros, Dionisio (1987): "La Regenta, a través de las cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín", en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, 1984, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo y Principado de Asturias, 277-312.

González-Arias, Francisca (1989): "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique* , 91, 2, 438-446.

González Arias, Francisca (1994): "Diario de un viaje: las cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós", John Kronik y Harriet Turner (eds.): *Textos y contextos de Galdós*, Castalia, 169–75.

González-Arias, Francisca (1996): "Retrato de un novelista: las memorias y el epistolario de Emilia Pardo Bazán", *Revista de Estudio del Instituto José Cornide*, 22, 5-21.

González Herrán, José Manuel (1983): "Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX , 259-287.

González Herrán, José Manuel (1986): "Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, XXXVII, 325-42.

González Herrán, José Manuel (1988): "Un nihilista en la España de la Restauración: Isaac Pavlovsky y sus relaciones con Galdós, Oller, Pardo Bazán, Pereda", *Anales Galdosianos*, XXIII, 83-108.

González Herrán, José Manuel (1992): "Un nuevo epistolario perediano", *Insula*, 5-9.

González Herrán, José Manuel (1999): "Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una Insolación (junio de 1887–marzo de 1889)", Anthony H. Clarke (ed.), *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Exeter, University of Exeter Press, 75-86.

Guillén, Claudio (1991): "Al borde la literariedad: literatura y epistolariedad", *Tropelía*, 2, 71-92.

Haroche-Bouzinac, Geneviève (1995) : *L' épistolarité*, Paris, Hachette.

Hemingway, Maurice J. (1986): "Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart, and other friends: eight unpublished letters and two cards", *Anales Galdosianos*, XXI, 263-76.

Jaén Morente, Antonio (1944): *Diálogo epistolar entre Juan Montalvo y Emilia Pardo Bazán*, Quito, Editorial Colón.

Jiménez Fraud, Alberto (1962): "Jaime, doña Emilia y don Francisco", en *Papeles de Son Armadans*, XXVI, 171-182.

Kirby, Harry L. (1973): *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, III, Madrid, Aguilar.

Lanzuela Corella, María Luisa (1989): "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Manuel Polo y Peyrolón", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV, 271-303.

Lezcano, Arturo (1987): "Cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín, según Gamallo Fierros", La *Voz de Galicia*.

Le Guillou, Loïc (1990): "Epistolarité et Histoire littéraire", Mireille Bossis y Charles A Porter: *L'epistolarité à travers les siècles*, Stuttgart, Franz Steiner, 97-115.

Manent, Albert (1962): "Las memorias literarias de Narcís Oller (su epistolario con Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Clarín, Valera...)", *Insula*, 188-189.

Martínez Cachero, José María (1947): "La Condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo: el poeta Ferrari (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)", *Revista Bibliográfica y Documental*, I, 2, 249-256.

Martínez Cachero, José María (1963): *Andrés González Blanco: una vida para la literatura (1886-1924)*, Oviedo, Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 25.

Mayoral, Marina (1989): "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller (1883-1890)", en Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, II, 389-410.

Mestre Sanchís, Antonio (1999-2000): "La carta, fuente de conocimiento histórico", *Revista de Historia Moderna*, 18, 13-26.

Miralles, Enrique (1995): *Cartas a Víctor Balaguer*, Barcelona, Puvill.

Montoliu, Manuel de (1956): *José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán*, Tarragona, Diputación provincial de Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV.

Narváez, María Teresa (1993): "Los amantes se escriben: las cartas de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós", *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, Puerto Rico, XX, 75-95.

Oller, Narcís (1918, 1962): *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos.

Osborne, Robert E. (1964): Emilia *Pardo Bazán*, México, Studium.

Pages-Rangel, Roxana (1997): *"Poética epistolar o sobre la hechura de las cartas"*,

Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica , 3, 137-149.

Paredes Núñez, Juan (1993): "Relaciones literarias entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós", *Actas del Cuarto Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, II, 477-483.

Pattison, Walter T. (1973): "Two Women in the Life of Galdós", *Anales Galdosianos*, VIII, 23-31.

Pardo Bazán, Emilia (1892a): "El estreno de Mariana, de Echegaray, o cuando Lope quiere..., quiere", *Nuevo Teatro Crítico*, Harry L. Kirby, (1973): *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, III, Madrid, Aguilar, 1083-1092.

Pardo Bazán, Emilia (1892b): "La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias", *Nuevo Teatro Crítico*.

Pardo Bazán, Emilia (1898): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

Pardo Bazán, Emilia (1901): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

Pardo Bazán, Emilia (1910): "Crónica de España; La Cartulina", *La Nación*, Juliana Sinovas (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial, 437-441.

Pardo Bazán, Emilia (1919): "Crónica de España", *La Nación*, Juliana Sinovas (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1274-1277.

Pardo Canalís, Enrique (1988): "Una carta de doña Emilia Pardo Bazán a don José Lázaro Galdiano", *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel. Edition Reichenberger, 521-524.

Paredes Núñez, Juan (1993): "Relaciones literarias entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós", *Actas del Cuarto Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria II, 477- 483.

Patiño Eirín, Cristina (1994): "*Los prólogos de Emilia Pardo Bazán (Recopilación, edición y estudio)*, Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

Patiño Eirín, Cristina (1995): "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXI 137-167.

Pattison, Walter T. (1973): "Two Women in the Life of Galdós", *Anales Galdosianos*, VIII, 23-31.

Quinn, Henry (1926): *Essais de critique textuelle*, Paris, Picard.

Revuelta Sañudo, Manuel (ed.) (1982-1991): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 23 vols. Las referencias a E. Pardo Bazán son las siguientes I (1982), 211; III (1983), 131, 299, 311, 314; IV (1983), 42, 43, 66, 85, 118, 140, 192, 393; V (1983), 24, 163, 171, 392; VI (1983), 54, 68, 197; VIII (1984), 218, 258, 302, 337, 342, 349, 420, 434, 496; IX (1985), 345, 447, 539, 555, 570; X (1986), 128, 529; XI (1986), 69, 83, 94, 97, 205, 243, 277, 283, 304, 538; XII (1986), 52; XVII (1988), 109, 723; XXII (1990), 804, 961, 964; XXIII (1991), 311.

Rodríguez Correa, Alexandre (2000): *Epistolario galego de Miguel de Unamuno*, Xunta de Galicia, 443-448.

Rubio Perea, Engracia (2003): Sobre "Estudios de grafemática en el dominio

hispánico", *Analecta Malacitana*, 26 (2), 523-537.

Ruiz, Elisa (1985): "Crítica textual. Edición de textos", *Métodos de estudios de las obras literarias*, Madrid, Taurus.

Sánchez Reyes, Enrique (1955): "Cartas de mujeres a M. Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXI* , 145-149.

Sánchez Reyes, Enrique (1953): "Emilia Pardo Bazán. Centenarios y Conmemoraciones", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXIX, 120-144.

Schiavo, Leda (1975): "Emilia Pardo Bazán y Giner de los Ríos", *Insula*, XXX, 36, 1,14.

Schiavo, Leda y Mañueco, ángeles (1992): "El teatro de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 3, 217-243.

Simón Palmer, María del Carmen (1998): "Carta inédita de Emilia Pardo Bazán a María Cristina de Habsburgo (1894)", *Grial*, Vigo, XXXVI, 137, 133–36.

Sinovas, Juliana (1999): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación Provincial.

Sotelo, Marisa (1988): "Recepción crítica de Pascual López y Un viaje de novios", en *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*, T. I., Barcelona, Universidad de Barcelona, 86-94.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Epistolario de José Lázaro Galdiano y Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ollero y Ramos, Fundación Lázaro Galdiano.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2004): "Historia de una amistad: Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán e Isaac Pavlovsky", *La Tribuna*, 1, 97-147.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (en prensa): "Emilia Pardo Bazán en los negocios culturales de José Lázaro Galdiano: el curioso caso de María Bashkirtseff", IIIer Congreso de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Barcelona, octubre 2002.

Torres, David (1977, 1978-1980): "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LIII: 383-409; y *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, 93-95, 423-442.

Válgoma y Díaz Varela (1969): Dalmiro de la, "Una carta de la Condesa e Pardo Bazán y su título del Reino", *El Museo de Pontevedra*, XXIII, 115-117.

Varela, José Luis (2001a): "E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, CXCVIII, 2, 327-390.

Varela, José Luis (2001b): "E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos (Continuación)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, CXCVIII, 3, 439-506.

Xorita (1945): "De Doña Emilia Pardo Bazán a don Teodoro Llorente. Evocación de una amistad. Cartas de una mujer que escribía como un hombre", *La Estafeta Literaria*, 21, 3.

Zamora Vicente, Alonso (1999): *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

➢ Comunicaciones

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

"Resonancias y ecos literarios en las novelas del "Ciclo de Adán y Eva"

El "Ciclo de Adán y Eva" está configurado por dos novelas publicadas en la década de los años noventa: **Doña Milagros**[1] (1894) y **Memorias de un solterón**[2] (1896). Relatos que han sido objeto de escasos estudios, eclipsados, sin duda, por la atención prestada por los críticos a las novelas de su primera época –la marcadamente naturalista- y de la última –la denominada espiritualista-, periodos a los que corresponde la aparición de las obras más representativas y alabadas tanto en su época como con posterioridad, sería el caso de **Los Pazos de Ulloa**, **Madre Naturaleza** o **La Quimera**, sólo por señalar algunas de las novelas más acreditadas de Emilia Pardo Bazán. "El Ciclo de Adán y Eva" se sitúa en un periodo de creación literaria caracterizado por un cierto desconcierto, un periodo de basculación estética, donde, tal como han señalado algunos de los más insignes estudiosos de la novelista coruñesa, utiliza tanto procedimientos románticos como realistas-naturalistas y en el que, además de decantarse hacia un realismo moderado, se agudiza su inclinación por estudiar de forma más profunda el mundo íntimo de sus criaturas[3]. Etapa literaria que si no presenta la unidad y fuerza alcanzadas en los otros periodos, no impide los hallazgos y aciertos en obras concretas. Ese es, desde luego, el caso de las dos novelas que nos ocupan, magníficas en lo que respecta al planteamiento y desarrollo de la acción, en el estudio psicológico de sus personajes principales y en la naturalidad y precisión que la autora imprime a su lenguaje.

Doña Emilia se propone en ellas un plan ambicioso, estudiar los diversos modos de relación que entre un hombre y una mujer se daban en este preciso momento histórico, sin prescindir, claro está, de la debida atención a la institución legal que por antonomasia las regula: el matrimonio. Para ello se vale de la historia de un personaje central –D. Benicio Neira-, un apocado y endeudado padre de familia sobre el que recae, después del fallecimiento de su esposa, en la primera novela del ciclo, la responsabilidad de proteger a sus doce vástagos -once mujeres y un varón-. Como es bien sabido, en toda obra literaria se puede apreciar que el autor de la misma establece una relación entre su propia escritura y los textos que le preceden. Este

[1] **Adán y Eva (ciclo). Doña Milagros. Obras Completas.** Madrid, Administración: calle de San Bernardo, 37, principal, tomo XI, s.a. [1894].

[2] **Memorias de un solterón. Obras Completas.** Madrid, Administración: calle de San Bernardo, 37, principal, tomo XIV, s. a. [1896].

[3] Vid. a este respecto los clásicos estudios de Benito Varela Jácome, **Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán.** Madrid, CSIC, 1973; Nelly Clèmessy, **Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)**, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

hecho se evidencia de manera clara, especialmente, en **Memorias de un solterón**, pues en ella, además de aparecer citados explícitamente distintos autores españoles y extranjeros, la autora establece mediante diversos procedimientos un juego, un diálogo o una réplica con obras conocidas por el lector contemporáneo a la obra. Juego que le permite abordar temas desarrollados por otros autores desde una perspectiva personal, original.

El primer guiño literario que doña Emilia introduce lo encontramos en el sorprendente "Prologo en el cielo" que sirve para enmarcar, a la manera de las colecciones de relatos de los siglos de oro, a ambas novelas. Se trata de una escena teatral que recuerda el inicio de **Tormento**. Galdós, con gran habilidad, plantea en este primer capítulo de su novela la relación entre ficción y realidad, entre novela de folletín y novela realista. A través del diálogo dramático que sostienen el Embozado 1° y el Embozado 2°, Ido del Sagrario y Felipe Centeno, Galdós insinúa sutilmente al lector qué tipo de novela va a encontrar en páginas posteriores: un relato de corte realista, tan sorprendente y rico en lances como las historias que proporcionaban los famosos folletines de la época. Doña Emilia también utiliza su escena teatral para insistir en las virtudes del relato realista. El "Prólogo en el cielo" sitúa a los lectores en el preciso momento en el que "El Héroe", D. Benicio, llega a las puertas del Paraíso, donde se encontrará con "La Voz del Espíritu de Dios". A través de un diálogo puramente teatral, este último, tras tranquilizarle sobre su salvación eterna, le impondrá, no obstante, una curiosa penitencia: "[...] bajarás otra vez a la Tierra y escribirás tu historia, para el bien de algunos de tus semejantes"[4]. El desconcierto del Héroe es evidente, pues carece de capacidad para llevarla a cabo, y será "El Angelito", un hijo de D. Benicio que murió al caerse del tercer piso por descuido de la criada, quien le propondrá llegar hasta la casa de un novelista de profesión y una vez allí "te acercas a su oído y le susurras: "**Mire usted, cuando vivía hice esto, aquello y lo otro; pensé así, sentí asado...**"Y basta. Él se encargará del resto"[5]. Sobre quien recae tan delicada tarea de novelar la historia de "El Héroe" no es otra que la propia doña Emilia, descrita en su gabinete de trabajo de su domicilio coruñés. A través de este diálogo teatral la escritora subraya la eficacia y validez de la novela realista, esa que partiendo de la observación permite al novelista recorrer "el mundo exterior con sus varios perspectivas y pintorescos accidentes, y el interior que brinda al análisis su inagotable riqueza de sentimientos, con los diversos matices que en cada individualidad adoptan"[6]. Sin embarco al recurrir D. Benicio, en su desconcierto, al auxilio de un novelista profesional, doña Emilia también está señalando que una historia, por muy real que sea, no constituye una novela. De forma que reafirma un

[4] **Emilia Pardo Bazán. Obras Completas, III (Novelas). Una cristiana. La prueba. La piedra angular. Doña Milagros. Memorias de un solterón. Edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán**, La Coruña, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. 578.

[5] **Ibíd.**, p. 578.

[6] E. Pardo Bazán, "Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós", **Revista de Galicia**. 20 (25 de octubre de 1880), p.351.

principio que expuso en **La Cuestión Palpitante** y que sostendrá a lo largo de su vida literaria: "en la novela es lo de menos argumento y acción y la suma de verdad artística lo importante"[7]. Lo fundamental para doña Emilia no es la historia, sino cómo se cuenta, la forma de disponer de manera armónica los elementos narrativos para que produzcan esa impresión de verdad artística, que ella aprecia sobre todo en sus admirados Goncourt. El novelista, parece señalar doña Emilia, toma de la vida real lo literario que en ella hay, y tras una cuidada elaboración, devuelve este préstamo a la sociedad convertido en obra de arte. O lo que es lo mismo: la novela se escribe a partir de lo existente, de una anécdota que el escritor madura con su inteligencia y recrea en su imaginación, devolviéndola a la sociedad en forma artística.

Emilia Pardo Bazán se propone, tal como hemos señalado, un plan ambicioso: crear un ciclo novelesco en el que la recurrencia de personajes, asuntos, ambientes y temas sea la nota relevante. Así, tras las huellas de Balzac, Zola y Galdós, la escritora coruñesa extrema este procedimiento[8] en aras de alcanzar ese efecto de verdad que tanto pondera, planteándose en él un análisis que va de lo general y externo a lo particular e íntimo, pues abarca tanto el estudio de la sociedad contemporánea, como, dentro de ella, el caso concreto de una familia de origen noble y que, venida a menos, termina por adscribirse a la clase media. El análisis se particulariza aún más al ahondar Emilia Pardo Bazán en los sugerentes retratos de algunos de los principales personajes –D. Benicio, Dña. Milagros, Mauro Pareja y Feíta, especialmente-. En este sentido cabría señalar que las novelas del "Ciclo de Adán y Eva" guardan mayor relación entre ellas de las que se puede apreciar en la conocida trilogía de Benito Pérez Galdós –**Doctor Centeno**, **Tormento** y **La de Bringas**-, pues la existencia de un personaje central –D. Benicio- y de un propósito básico –narrarnos los avatares de su vida- dan más cohesión a los diversos asuntos que las novelas del "Ciclo de Adán y Eva" plantean.

En la creación del personaje de Fe Neira también se puede observar el eco de heroínas precedentes. La crítica[9] ha señalado la relevancia de **Tristana** en el origen

[7] **E. Pardo Bazán, La Cuestión Palpitante. Edición, Estudio introductoria, notas y Apéndice de José Manuel González Herrán.** Barcelona, Anthropos, 1989, p.240.

[8] Emilia Pardo Bazán ya había ensayado con anterioridad este trasiego de personajes y ambientes en los novelas enmarcadas en su ficticia Marineda, recurrencias que se inician en **La Tribuna** (1883) y que alcanza a la última novela de este ciclo, **Memorias de un solterón** (1896), tras pasar por la célebre **Piedra angular** (1891).

[9] Vid., especialmente, los trabajos de Carment Bravo Villasante, prologo a su edición de Emilia Pardo Bazán, **Cartas a Galdós**, Madrid, Turner, 1975; Maryellen Bieder, "Capitulation: marriage, not freedom a study of Emilia Pardo Bazán's **Memorias de un solterón** and Galdós's **Tristana**", **Symposium**, (Summer, 1976), pp. 337-344); Marina Mayoral, "Tristana y Feíta, dos versiones de la mujer independiente", en Ávila Arellano (ed.), **Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)**, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 337-244; Francisca González Arias, **Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain**, Ney Cork and London, Garland Publisching Inc., 1992, pp. 125-147; Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, **Hombres y mujeres: el difícil camino hacia la igualdad**, Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 57-79.

de **Memorias de un solterón** al tener en cuenta la reseña que doña Emilia efectuó en el **Nuevo Teatro Crítico**[10]. En ella afirmaba su desencanto al comprobar que Galdós no desarrolla convenientemente el tema fundamental de la obra: "[...] el despertar del entendimiento y la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a la perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida"[11]. Como réplica a la novela galdosiana Emilia Pardo Bazán crea un personaje femenino, Fe Neira, que tiene en común con Tristana su inconformismo y rebeldía contra las pautas de comportamiento femenino que impone la sociedad, y si Tristana en el capítulo XVII expresa con total rotundidad su deseos de emancipación[12], Feíta emitirá, en distintos momentos y en las dos novelas del "Ciclo de Adán y Eva", elocuentes palabras que afirman su ansia de libertad y emancipación del yugo masculino. Sólo como botón de muestra reproducimos el siguiente fragmento perteneciente a **Doña Milagros**: "[...] Quiero estudiar, aprender, saber, valerme el día de mañana sin necesidad de nadie. Yo no he de estar dependiendo de un hombre. Me lo ganaré y me burlaré de todos ellos"[13]. La diferencia entre ambos personajes radica en que mientras en Tristana predomina la pasividad, quedando relegado al ámbito de la imaginación sus planes de emancipación, en Feíta, éstos llegan a alcanzarse al menos parcialmente, pues gracias a su constante afán por instruirse y a su temperamento resolutivo y vitalista, la joven consigue vislumbrar en el trabajo remunerado la vía que puede conducirle a la deseada independencia personal. Es evidente que sobre las heroínas de Galdós y Emilia Pardo Bazán planea la sombra de Ibsen, autor de una obra teatral, **Casa de muñecas**, que desde la década de los años ochenta se consideró, en medio de grandes polémicas, abanderada del movimiento feminista. Emilia Pardo Bazán cita explícitamente en el texto a Ibsen en el capítulo XIX, cuando Feíta anuncia a Mauro pareja su decisión de abandonar el hogar familiar y trasladarse a Madrid, lugar en el que piensa vivir con el sueldo obtenido como institutriz de unos niños. Mauro, que a estas alturas del relato ya se ha percatado de la atracción que la joven ejerce sobre él, intenta impedir esta resolución. Para ello compara la decisión de Nora en **Casa de muñecas** con la adoptada por Feíta, pues ambas coinciden al abandonar su hogar familiar ante el comportamiento indigno de su esposo, en el caso de Nora, y el de sus hermanas, en el de Feíta. Igualmente, los dos personajes

[10] "**Tristana**", **Nuevo Teatro Crítico**, II, 17 (mayo, 1892), pp. 77-90.

[11] Harry L. Kirby (ed.), **Obras Completas**. Madrid, Aguilar, 1973, p. 1120.

[12] Tristana en el citado capítulo XVII de la novela proclama lo siguiente: "Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble [...] ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechísimas por donde ellos no saben andar...". Federico Sainz de Robles (ed.), **Pérez Galdós. Obras Completas. Novelas y Miscelánea**. Madrid, Aguilar, III, 1973, pp. 387-388.

[13] D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), **O.C., Doña Milagros, op. cit.**, p. 739.

femeninos expresan, como paso previo a cualquier determinación que afecte a su vida futura, su irrenunciable deseo de alcanzar antes su total desarrollo personal[14]. No debemos olvidar que Emilia Pardo Bazán se preocupó en sus artículos de crítica literaria por el teatro de finales del siglo XIX. La novelista conocía muy bien **Casa de muñecas**, como conocía igualmente la obra de un autor español que seguía muy de cerca los pasos del dramaturgo noruego, Enrique Gaspar. Este último es autor de **Huelga de hijos**[15], cuyo estreno en España, 1893, dio lugar a la aparición de una elogiosa reseña de la novelista en el **Nuevo Teatro Crítico** que por entonces dirigía[16]. En este artículo lo que resalta es la coincidencia de Nora y de la protagonista de **Huelga de hijos**. Henny, en su defensa de los derechos de la mujer, de la misma forma que Feíta en las novelas del "Ciclo de Adán y Eva" se convertirá en el estandarte de la mujer nueva que doña Emilia propone. El personaje de Henny muy bien pudiera haber influido en la creación de Feíta, pues doña Emilia pondera como un verdadero acierto que el personaje de Enrique Gaspar se mueva tanto por la razón como por el corazón, viva de acuerdo con su conciencia y actúe libremente haciendo gala de una total sinceridad. Henny es sin duda un modelo de mujer que a Emilia Pardo Bazán

[14] El fragmento de **Casa de muñecas** al que aludimos es el siguiente:

NORA.- ¡Y has dicho muy bien, Dios mío! Esa es una misión superior a mis fuerzas. Hay otra que debo cumplir antes. Quiero pensar por lo pronto en educarme a mí misma. No eres tú hombre a propósito para facilitarme ese trabajo. Debo emprenderlo sala, y por esa razón voy a dejarte. [...]

NORA.- ¿Qué consideras tú mis deberes sagrados?

HELMER.- ¿Tengo para qué decírtelo? Son tus deberes con tu marido y tus hijos.

NORA.- Tengo otros no menos sagrados.

HELMER.- No los tienes. ¿Cuáles son esos deberes?

NORA.- Mis deberes conmigo misma.

HELMER.- Ante todo, eres esposa y madre.

NORA.- No creo ya en eso. Creo que, ante todo, soy un ser humano, igual que tú... o, cuando menos, debo intentar serlo. Sé que la mayoría de los hombres te dará la razón, Torvaldo, y que están impresas en los libros ideas tales. Pero ya no puedo pararme a pensar en lo que dicen los hombres ni en lo que se imprime en los libros. Es menester que por mí misma opine sobre el particular, y que procure darme cuenta de todo", Henrik Ibsen, **Casa de muñecas**. Madrid, Millenium, 1999, pp. 91-92.

Feíta, por su parte, expresa idéntico anhelo al de Nora: "Tengo veintidós años no cumplidos, he leído y estudiado con furia, pero desconozco el mundo; solo aspiro a gozar de la libertad..., no para abusar de ella en cuestiones de amorucos... ¡que en este terreno, bien libres anda en cualquier situación que ocupen las mujeres y los hombres!; sino para descifrarme, para ver de lo que soy capaz, para completar, en lo posible, mi educación, para atesorar experiencia, para... en fin, para ser algún tiempo y¡quién sabe hasta cuándo! alguien, una persona, un ser humano en pleno goce de sí mismo". D. Villanueva y J. M. González Herrán, **op. cit.**, p. 923.

[15] Enrique Gaspar, **Huelga de hijos**, Madrid, J. Rodríguez, 1893. Comedia en tres actos y en prosa. Estrenada en el Teatro de Novedades de Barcelona, 27 de julio de 1893, y en el Teatro de la Comedia de Madrid, 7 de noviembre de 1893.

[16] "Un ibseniano español. "Huelga de hijos", por don Enrique Gaspar". **Nuevo Teatro Crítico**. 10 (diciembre de 1893).

satisfaría y muchas de las características que adornan a Feíta coinciden de manera evidente con los rasgos de este personaje creado por Enrique Gaspar, al constituirse ambas en la síntesis de la nueva mujer: instruida, independiente, mujer que elige por convicción y no por imposición paterna. Además, Nora, Henny y Feíta se muestran como mujeres capaces de tomar resueltamente los hilos de su vida, de manera que el desenlace de las obras que respectivamente protagonizan viene determinada por la acción de estas figuras femeninas.

Si en la creación de Feíta se aprecia las huellas de personajes literarios precedentes, no menos cierto es que doña Emilia Pardo Bazán también tendrá en cuenta las reflexiones personales que el tema de la emancipación femenina le ha ido suscitando a lo largo de los años. No olvidemos que la escritora publica en esta década una serie de ensayos donde reclama, con convicción y firmeza, una nueva consideración social, moral, intelectual, jurídica y económica para la mujer de la época. Reivindicaciones que se plasman de manera clara en dos de sus artículos feministas más conocidos y relevantes: **La mujer española**[17] y **La educación del hombre y de la mujer**[18]. En este último artículo mencionado doña Emilia protesta airadamente contra el tipo de educación que la mujer de la época recibía, de ahí que señale lo siguiente: "No puede, en rigor, la educación actual de la mujer llamarse tal **educación**, sino **doma**, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión [...] Es la educación en la mujer preventiva y represiva hasta la ignominia"[19], educación que se desprende de la absoluta certeza de que la mujer sólo tenía un destino y una función social que cumplir: la maternidad. Doña Emilia por el contrario sostiene que la mujer tiene un **destino propio**, con independencia de su estado civil, un destino que le corresponde como ser humano que es, y por lo tanto, la educación que reciba debe contribuir al logro del reconocimiento de su propia dignidad. Feíta ejemplifica a la perfección la búsqueda personal de un camino que le conduzca a la felicidad –destino propio-, a la vez que evidencia que cultivar la inteligencia con el estudio es el único modo posible para conseguir la igualdad entre los sexos o que el trabajo remunerado es la vía adecuada para la emancipación femenina, ideas, todas ellas, que encontramos en el mencionado artículo "La educación del hombre y de la mujer".

En el segundo capítulo de "La mujer española" la escritora analiza con detenimiento a la mujer de esa clase media de contornos tan poco definidos en la época, una clase social en la que se rechaza a todo aquel que desempeña un oficio, aunque éste

[17] "La mujer española" se publicó por primera vez en la revista londinense **Fortnightly Review** en 1889. Con posterioridad, apareció en **La España Moderna**, II, 17 de mayo de 1890, pp. 101-13; 18 de junio de 1890, pp. 5-15; 19 de julio de 1890, pp. 121-131; 20 de agosto de 1890, pp. 142-154.

[18] "La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias", **Nuevo Teatro Crítico**. 22 de octubre de 1892, II, pp. 14-82.

[19] Leda Schiavo (ed.), **Emilia Pardo Bazán. La mujer española**, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 92.

proporcione una estabilidad económica que muchos "caballeros", como el propio D. Benicio, desearía para sí mismo. La mujer que pertenece a ella es calificada por doña Emilia como la más involucionista, pues aferrada al pasado, no siente necesidad en desarrollar algún tipo de estudio o profesión. Su única aspiración es lograr un matrimonio ventajoso que le permita llevar una existencia sin sobresaltos. Las hijas de don Benicio Neira, con excepción de Feíta, están descritas como encarnación de los defectos de las mujeres de esta clase social, ya que no dudan en inventar mil subterfugios con tal de aparentar, alternar y atraer a un acaudalado pretendiente. Tula, Clara, Rosa y Argos afrontarán caminos diferentes –descender de clase social, el convento o convertirse en amantes de ricos acaudalados- para escapar de la temible soltería, aunque estos caminos no resulten satisfactorios para las propias mujeres. De todas ellas la más paradigmática es Rosa que, como el personaje de Rosalía en **Tormento**, gasta todas sus energías en el arreglo personal, sin importarle pasar días enteros rehaciendo sus humildes vestidos, añadiendo lazos, cambiando cuellos o mangas, con tal de hacerlos pasar por nuevos y aparentar una situación de deshago económico de la que carece. Rosa, como el personaje galdosiano, no ahorra esfuerzo alguno con tal de satisfacer su vanidad, convencida, como la mayoría de los contemporáneos de la escritora, de que la belleza en la mujer es la única cualidad que permite alcanzar el ansiado matrimonio.

En el capítulo I de **Memorias de un solterón**, cuando Mauro Pareja se está presentando a sí mismo a los lectores, cita **El buey suelto** de Pereda[20] al referir su condición de soltero. Sin embargo, el personaje-narrador establece desde ese mismo momento las diferencias que le separan del personaje perediano: "Yo no soy como aquel **Gedeón**, el héroe de Pereda, un vicioso burdo y sin miaja de pesquis, que no sabía ponerse de acuerdo consigo mismo, y que, por incapacidad, necesitaba con urgencia mujer, como los chicos niñera. Ninguna persona de mediano criterio tropezará en los inconvenientes en que tropezaba aquel zanguango"[21]. Mauro Pareja se configura, pues, como réplica a Gedeón, pues si el personaje de Pereda reúne en su vida los tópicos antimatrimoniales de una literatura satírica que se pierde en los tiempos remotos y que en el siglo XIX se actualiza en Francia con la publicación de **La Fisiología del matrimonio** (1829) y **Pequeñas miserias de la vida conyugal** (1845-1846) de Balzac, y en España gracias a las novelas de Antonio Flores, **La Historia del Matrimonio. Gran colección de cuadros vivos matrimoniales pintados por varios solteros** (1858) y de Nicolas Díaz de Benjuemea, **El solterón o un gran problema social** (1873), el personaje de Emilia Pardo Bazán emerge como un solterón circunscrito a un tiempo histórico determinado, un individuo

[20] Emilia Pardo Bazán se ocupó con detenimiento de la obra perediana. Destacamos artículos como "**Pedro Sánchez**, de Pereda", **El Imparcial**, 1884; "Los resquemores de Pereda", **El Imparcial**, (1891); "Una y no más... , al público y a Pereda" **El Imparcial**, 1892; "Pereda y su último libro", **Nuevo Teatro Crítico**, 1891; "Al primer vuelo", **Nuevo Teatro Crítico**, 1891

[21] D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.). **OC**, op. cit., p. 785.

que al contemplar el deterioro que la institución matrimonial ha alcanzado en su época, decide permanecer en una agradable y cómoda soltería. Mauro Pareja, como eco del personaje perediano, recoge parte de los argumentos esgrimidos por éste último a la hora de justificar su elección –los de orden económico, principalmente-, pero para Mauro Pareja existe además una razón de peso que le hace desistir del matrimonio y que está relacionada directamente con las condiciones sociales de la época: la indiscutible creencia de que el único destino de la mujer es el matrimonio, convención que explica el horror de ésta a quedarse soltera. De ahí que la joven acepte al primer pretendiente que se le acerque, aunque no sea el elegido por su corazón. Mauro confiesa que su verdadera aversión al matrimonio proviene de este típico comportamiento femenino que imposibilita tener la certeza de la sinceridad de los sentimientos de la mujer elegida. Mauro señala que le "es insoportable el pensamiento de que la mujer a quien yo pudiese llevar al ara, fuese a ella conmigo... buenamente porque no iba con otro"[22].

El egoísmo parece el principio rector de las vidas de Gedeón y Mauro, pues ninguno de los dos personajes está dispuesto a que nada ni nadie altere su plácida existencia, pero mientras Gedeón carece de una sólida caracterización, de hecho necesita reforzar sus propias convicciones con las razones argumentadas por otros solterones, Emilia Pardo Bazán traza un personaje, maduro, razonable, que está resuelto a impedir que los convencionalismos y normas sociales se impongan a sus propios criterios. La consistencia del personaje de Mauro Pareja es notablemente superior al del personaje perediano y la evolución que sigue Mauro desde su posición inicial hasta el matrimonio con Feíta es uno de los grandes aciertos de la escritora. Precisamente, la fortaleza de sus convicciones es lo que lleva a Mauro a sostener una larga lucha consigo mismo hasta admitir que está enamorado de Feíta, hasta darse cuenta de que Feíta es una mujer nueva, distinta en su forma de pensar y actuar de las demás jóvenes marinedinas[23]. El lector comprende que no era el matrimonio en sí lo que Mauro rechazaba, sino la forma de ser y actuar de las jóvenes de su época. De manera que cuando descubre, tras largas tribulaciones y vacilaciones, que Feíta responde a su íntimo ideal de mujer, una mujer desprovista de los tópicos convencionalismos que adornan a la mujer decimonónica, termina por reconocer su error, y no duda en declarar su amor por Feíta.

[22] **Ibíd...** p. 803.

[23] Mauro Pareja explícitamente da cuenta de personalidad de Feíta: "Feíta era la mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe. Sobre el fondo burgués de la vida marinedina, destacábase con relieve singular el tipo de muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornos; que salía sin más compañía que su dignidad, cuando las demás, hasta para bajar a comprar tres cuartos de hilo, necesitan rodrigón o dueña; que ganaba dinero con su honrado trabajo, cuando las otras sólo añadían al presupuesto de la familia una boca comilona y un cuerpo que pide vestimenta; que no se turbaba al hablar a solas con un hombre, mientras las restantes no podían acogernos sino con bandera de combate desplegada...", **Ibíd...** 888.

Emilia Pardo Bazán bucea en el interior de Mauro Pareja, mostrando la complejidad del ser humano, ahondando en la diferencia entre el ser que se manifiesta a los demás y lo que bulle en lo más recóndito de su mente. La escritora ya señalaba en "Prólogo en el cielo" que su intención no era mostrar en la novela una serie de hechos que constituyera las aventuras de los personajes, sino describir "[...] Intenciones, motivos, pensamientos... Hechos no [...] El hecho es la cáscara de la realidad"[24]. En esta empresa de llegar a lo más íntimo del personaje, en indagar psicológicamente el porqué de sus reacciones y mostrar, en definitiva, lo que hay detrás de la máscara que ven los demás, doña Emilia, probablemente, se ayuda de lo aprendido en los libros de Bourget, autor citado explícitamente en el texto y alabado, precisamente, por adentrarse en "los pliegues y reconditeces del alma"[25]. El profesor Hemingway ya señalaba la probabilidad de que **L'irréparable** de Bourget hubiese podido influir en la forma que doña Emilia tiene de mostrarnos los vaivenes emocionales de Mauro Pareja[26]. Sin negar esta más que probable influencia, pues, aparte de las referencias explícitas que se hallan en la novela, no podemos olvidar los artículos de crítica en los que analiza la producción del novelista francés[27], lo cierto es que Emilia Pardo Bazán desde **Los Pazos de Ulloa** –don Julián-, siempre se preocupó por ofrecer un retrato íntegro del personaje, donde lo físico y externo estuviese en consonancia con lo espiritual e interno, incluyendo los resortes y matices de la compleja psiquis humana. Así, los hallazgos de las novelas rusas o de escritores franceses, como el mencionado Bourget, pudieron muy bien estimular y reforzar la natural inclinación de doña Emilia por ahondar en el interior de sus criaturas[28]. No debemos olvidar

[24] **Ibíd.**, p. 576.

[25] **Ibíd.**, p. 803. Mauro se declara autor apasionadísimo de estos novelistas extranjeros que tan bien escrutan los pliegues y reconditeces del alma. Autores que explícitamente cita en fragmentos anteriores del primer capítulo de **Memorias de un solterón** al dar cuenta al lector de sus aficiones y de las pequeñas cosas que tanto le satisfacen en su agradable soltería: Daudet, Galdós, Tolstoy, Bourget, Campoamor, Ibsen, Armand Silvestre...

[26] Vid. Maurice Hemingway, **Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist**. Cambridge, Cambridge University Press,, 1983, pp. 144. El estudioso señala que Bourget denomina "la dualité de notre etre" al contraste entre la conciencia racional del individuo y el inconsciente irracional y que Mauro Pareja descubre paulatinamente dentro de sí mismo esta dualidad. Igualmente, el profesor Hemingway apunta que un ejemplar de **L'irreparable** de Bourget formaba parte de la biblioteca privada de doña Emilia.

[27] Vid., entre otros, los siguientes artículos publicados en el **Nuevo Teatro Crítico**: "Juicios cortos: La poesía regionalista gallega. **Dulce y sabrosa**. **El cancionero de la rosa**". 6 (junio de 1891); "**La Fe**, novela de Armando Palacio Valdés", 13 (enero de 1892); "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Rod, Huysmans y Barres", 19 (julio de 1892).

[28] Tampoco se debe olvidar que los krausistas y de manera especial Francisco Giner de los Ríos, tan admirado por Emilia Pardo Bazán, prestaron gran atención a la incipiente ciencia de la psicología. De hecho el propio Giner de los Ríos en colaboración con Eduardo Soler y Alfredo Calderón publicó **Lecciones sumarias de Psicología** (1874), obra reeditada y aumentada en años posteriores. Igualmente en el **Boletín de la Institución Libre de Enseñanza** aparecieron durante estos años numerosísimas reseñas de libros cuya materia era el estudio de la psicología. Doña Emilia debió conocer, dada la amistad que siempre le unió a don Francisco, esta preocupación de los krausistas.

tampoco que la escritora siempre mostró gran admiración por autores que como Stendhal o los hermanos Goncourt habían destacado por un acertado tratamiento del personaje. Por este mismo motivo admiró a don Juan Valera, especialmente en obras como **Pepita Jiménez**, **Doña Luz** o **Genio y figura**, donde su autor ofrece un análisis exacto del corazón y del carácter de sus personajes. Doña Emilia destaca en su ensayo "Don Juan Valera"[29] la delicada trasformación de don Luis de Vargas, la forma exquisita con que el autor "reviste la autointrospección de los sentimientos del protagonista, o la lucidez psíquica con que se estudia el nacimiento y desarrollo de una pasión, y los heroicos esfuerzos del combate para vencerla"[30], ensalzando, a continuación, el recurso epistolar empleado por Valera en la primera parte de la novela. Si tenemos en cuenta los precisos elementos que doña Emilia valora en **Pepita Jiménez** estaremos de acuerdo en que la novelista se plantea en **Memorias de un solterón** un reto similar al de Valera, pues sin duda uno de los aciertos, ya señalados por la crítica coetánea[31], es mostrar la evolución de Mauro, el nacimiento y desarrollo de la pasión amorosa y la larga lucha que dicho personaje sostiene en su interior antes de caer rendido ante la sorprendente Feíta. Si Valera se sirve del recurso epistolar para dar cuenta del proceso espiritual de Luis de Vargas, Emilia Pardo Bazán también lo hará, pues aunque su novela tome forma de memorias[32], lo cierto es que el narrador-personaje no vuelve su mirada hacia unos hechos acaecidos en un pasado más o menos lejano, sino que actúa más bien como si se tratara de un corresponsal de una serie de cartas[33], de manera que logra transmitir con total fidelidad las ideas, emociones y sentimientos que va experimentado en cada momento. Esa inmediatez, propia de la epístola y no de la memoria, es uno de los mayores aciertos de Emilia

[29] "Don Juan Valera", H. J. Kirby (ed.), **OC**, **op. cit.**, III, pp.1410-1437. Estos artículos aparecieron en forma abreviada en **La Lectura** durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1906. Posteriormente, en 1908, incluyó en **Retratos y apuntes literarios** una nueva versión de los mismos. Esta última versión es la que recoge H. J. Kirby.

[30] **Ibid**, p. 1432.

[31] Eduardo Gomez de Baquero, "**Memorias de un solterón** por Emilia Pardo Bazán", **La España Moderna**, año 8, XCII (1896), pp. 106-121.

[32] El uso del término **memorias** por parte de doña Emilia parece tener un significado amplio, pues une lo propio de la autobiografía y lo característico de la memoria. Si tenemos presente la conocida definición de Philippe Lejeune, la autobiografía se define como "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad", **El pacto autobiográfico y otros estudios**, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 50, mientras que la memoria se interesaría más por el mundo que rodea al individuo que la escribe. En **Memorias de un solterón**, como hemos señalado, la escritora aúna los dos intereses: la exploración de la intimidad de sus principales protagonistas y la abierta crítica a determinados comportamientos, creencias y costumbres sociales.

[33] Aunque en principio las cartas pueden apartarse claramente de las memorias y las autobiografías, pues su contenido puede abarcar cualquier asunto alejado de la vida del propio autor y son textos episódicos, carentes de la visión retrospectiva, es evidente que es un procedimiento empleado por numerosos autores para esbozar su autobiografía. Recuérdese, entre otros muchos ejemplos, la conocida autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Pardo Bazán, pues permite que lector y protagonista descubran al unísono la trayectoria de este último, o que, en ocasiones, el lector intuya, antes que el propio Mauro, el amor que siente por Feíta.

Emilia Pardo Bazán parece complacerse en las novelas del "Ciclo de Adán y Eva" en favorecer coincidencias entre su mundo de ficción y el configurado por otros autores. En estas novelas los ecos de historias, personajes y situaciones aparecidos con anterioridad son frecuentes, material heredado que, a modo de juego literario, ella devuelve convertido en una nueva y original obra novelesca.

Ángeles Ezama Gil

Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán

La santidad es un tema nuclear en la prosa de Emilia Pardo Bazán, tema que la autora desarrolló tanto en forma hagiográfica como narrativa, dado que ambas maneras son compatibles en la escritura literaria; así, señala en una "Crónica literaria" a propósito del P. Luis Coloma (Pardo Bazán 1891a: 86) "no existe incompatibilidad fundamental entre ser autor de vidas de bienaventurados y serlo de novelas a la moderna".

Los escritos hagiográficos de la autora se encuentran recogidos en su mayor parte en la colección de *Cuadros religiosos* recopilada por Carmen Quiroga Pardo Bazán[1], en la que se incluye también el capítulo I de *Dulce Dueño* (1911), que recrea, en forma narrativa, la leyenda de Catalina de Alejandría; a ellos hay que sumar cuentos como "La paloma negra" (1893), "La penitencia de Dora" (1897) y "Fausto y Dafrosa" (1900), que evocan, también en forma narrativa, las respectivas biografías de Santa Pelagia, Santa Teodora de Alejandría, y San Fausto y Santa Dafrosa; y el episodio de *La quimera* (1905), en el cap. IV, en que Silvio Lago evoca someramente las vidas de Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara, a partir del cuadro de los Desposorios de Cristo y Santa Catalina (Pardo Bazán 1905: 485)

Por otra parte, el tema hagiográfico se desarrolla en las novelas pardobazanianas desde *Los Pazos de Ulloa* (1886) hasta *Dulce Dueño* (1911), pasando por *Una cristiana* y *La prueba* (1890); Hemingway ha enfatizado, en particular, el interés de las tres últimas novelas de la autora, que interpreta como una alternativa católica al ideal decadente, centrada en la comunión de los santos, lo que explicaría por qué "the figure of the saint as such had such an apologetic force for the countess, given the fact that he is both a spiritual aristocrat and a rebel against materialism and pragmatism" (Hemingway 1972: 381). Asimismo, glosan dicho tema buen número de cuentos de la última década del XIX y las dos primeras del XX, en particular varios de los que integran la colección de *Cuentos sacro-profanos* (1899)[2].

[1] Estos cuadros se publicaron en la revista *Blanco y Negro* entre abril de 1900 y noviembre de 1901, como señala Ana María Freire López (2001); agradezco a la profesora Freire que me haya facilitado la utilización de su trabajo, de gran interés para mi investigación

[2] La cronología de los cuentos que aquí se citan procede de la que establece Paredes Núñez en Pardo Bazán 1990, vol. IV: 432-461; se cita por la fecha de la primera edición en prensa, o, en caso de no hallarse ésta documentada, de la primera edición en libro.

Santidad y heroísmo. Concepto.

Antes de abordar el desarrollo del tema de la santidad en la prosa de la autora he de comenzar por aproximarme a la definición del citado concepto, que tiene uno de sus primeros exponentes en la extensa introducción al *San Francisco de Asís (siglo XIII)*; sin duda sigue doña Emilia a Thomas Carlyle en su *Tratado de los héroes* (1840)[3] cuando afirma: "El grande hombre, individuo eminente que representa una época, una idea, un pueblo, es clave de la historia" (Pardo Bazán 1882: CXXIV), pero va más allá que el escritor inglés, ya que si éste no incluye entre sus paradigmas heroicos el del santo (incide en los de dios, profeta, poeta, sacerdote, hombre de letras y rey), sí lo hace la escritora cuando distingue entre "el grande hombre a secas" y el que "une a la eminencia el augusto carácter de la santidad" (*Ibídem*: CXXVI); además, discierne entre los "santos que tengan representación histórica" y muchos otros "que vivieron y murieron sin influir en la marcha de la humanidad, y si la Iglesia les conoció por el buen olor de sus virtudes, como a la violeta por su aroma, la sociedad apenas hizo alto en ellos" (*Ibídem*: CXXVI). Afirma que es característica del santo la "perfecta armonía entre sus pensamientos y sus obras, completa y absoluta fusión de la inteligencia y la voluntad. El santo profesa una teoría, y la practica llevándola a sus últimas consecuencias; por eso, cuando al par que santo es grande hombre, ejerce tan poderoso dinamismo social" (*Ibídem*: CXXVII); da fe de su diversidad: "hay variedad infinita en los santos; cada esfera social produce los suyos (...) no distingue de linajes ni de sexos" (*Ibídem*: CXXIX); y considera el siglo XIII como el momento de apogeo de los santos (*Ibídem*: CXXX), coincidiendo con el apostolado de San Francisco de Asís.

La santidad se alía con frecuencia en la narrativa de la autora al heroísmo; en este respecto, Hemingway (1983: 81-82) afirma que lo que atrajo a doña Emilia de las vidas de santos fue el heroísmo. De hecho, esta alianza entre heroísmo y santidad se documenta ya en las hagiografías medievales; Fernando Baños Vallejo (1989: 177-184) distingue en la caracterización del santo medieval algunos arquetipos ajenos al concepto de santidad, que suelen funcionar en combinación de dos o más, entre ellos los de héroe y mártir ("héroe a lo divino por excelencia", *Ibídem*: 179). Y continúa manteniéndose en los compendios decimonónicos de vidas de santos; v.gr. en un curioso *Compendio del Año Cristiano u oración diaria* (1860) dice el prologuista:

> ¡Con qué aplausos no sería recibido en el vulgo de los sabios del mundo un libro nuevo que se le presentase con el agradable título de la *Historia de los héroes del gentilismo*! ¡qué exageraciones no merecería una obra que ciñese su objeto a pintar con vistosos coloridos los hechos grandes y las mentidas virtudes de famosos personajes! ¿pues qué mayores, más heroicos, virtuosos y útiles que las vidas de los santos de nuestro Calendario? (Anónimo 1860: XII)

[3] Thomas Carlyle, *Tratado de los héroes, de su culto y de lo heroico en la Historia* (1840); esta obra fue traducida al español y publicada con prólogo de Clarín en 1893

En otro repertorio editado bajo la dirección del obispo de Sión, D. Jaime Cardona, con el título de *El cristianismo y sus héroes* se defiende la misma asociación:

> Todos los que están en gracia y amistad de Dios pueden y deben estimarse *héroes*, porque la dignidad de que están revestidos y la acción que ejercitan y la gloria que merecen, son propias de verdaderos hijos de Dios.
>
> Sin embargo, la gracia sobrenatural no excluye la libertad natural, antes bien, la perfecciona y la precede, acompaña y sigue como lo explican los teólogos. Cuando esta cooperación de la libertad prorrumpe en acciones de esfuerzo máximo y admirable, se dice que las ejerce en *grado heroico*, y por esta razón los bienaventurados y los santos que venera la Iglesia, y a los que rinde culto en los altares son llamados singularmente *héroes* (AA.VV. s.a.: 10)

La propia autora escribió una conferencia, "El heroísmo y la santidad como temas estéticos" (Pardo Bazán, s.a.) que arroja luz sobre esta alianza de indudable rentabilidad en su obra narrativa; aunque comienza por oponer el heroísmo a la santidad: "El heroísmo es el gran tema estético de la antigüedad pagana; la santidad, el gran tema estético de la Edad moderna. Bajo el tema heroico (que es de alta y sugestiva belleza) encontramos la idea de la fuerza, la idea de la fatalidad, la idea de la conquista, la idea de la superioridad de raza, la idea implacable del menosprecio a la vida y la indiferencia ante el dolor. Bajo el tema de la santidad, para decirlo en una palabra, está la ley nueva, el derecho nuevo, la redención y la piedad, derramada como un baño de paz y amor" (cuartilla 3); estima que "Del ideal heroico encontraremos en la santidad huellas tan claras, que a veces -como en la velada de armas y en toda la figura de San Ignacio de Loyola- permaneceremos suspensos sin saber si se trata del caballero andante o del religioso" (cuartilla 4). De hecho, la autora considera a los santos como héroes morales, según se afirma en el cuadro religioso dedicado a María de Cervellón:

> fueron en conjunto los islamitas, hasta el siglo XIII, y aún algo después, más sabios, más artistas, más intelectuales y más tolerantes que los cristianos. Para vencerlos –fuera de los campos de batalla- utilizamos el corazón, la voluntad, la inspiración de los *héroes morales*, superiores a la multitud. Y a la cabeza de estos *héroes morales*, no todos canonizados, figuran los santos, que encarnan en sus hechos las ideas fundamentales de la civilización cristiana, llamada a sustituir a la de nuestros invasores (Pardo Bazán 1925b: 1585)[4].

Y si al referirse a la santidad en el *San Francisco de Asís* aludía a los santos anónimos, los que no tienen representación histórica, algo parecido afirma con respecto a los héroes en el cuento "Semilla heroica" (1901), donde se aleja del concepto clásico de heroísmo, y plantea un heroísmo de tono menor y de héroes anónimos:

[4] El subrayado es mío. En esto coincide con Clarín en su artículo sobre "*La leyenda de oro*" (1901:109)

> Si la santidad de la causa es la que hace al mártir, lo mismo podremos decir del héroe –declaro Méndez Relosa, el joven médico que desde un rincón de provincia empezaba a conquistar fama envidiable-. Sólo es héroe el que se inmola a algo grande y noble. (...) Con todo –objeté- si respecto al mártir las enseñanzas de la Iglesia nos sacan de dudas, sobre el héroe cabe discutir. El concepto del heroísmo varía en cada época y en cada pueblo. Acciones fueron heroicas para los antiguos, que hoy llamaríamos estúpidas y bárbaras (...) No niego –declaró Méndez- que la gente llama heroísmo a lo que realiza su ideal, y que el ideal de unos puede ser hasta abominable para otros. El embrión de héroe cuya sencilla historia contaré estuvo al diapasón de ciertos sentimientos arraigados en nuestra raza. Lo que le causó esa efervescencia que hace despreciar la muerte, fue "algo" que embriaga siempre al pueblo español. Lo único que revela que el ideal a que aludo es un ideal inferior, por decirlo así, es que para sus héroes, aclamados y adorados en vida, no hay posteridad; no se les elevan monumentos, no se ensalza su memoria.

En la narrativa pardobazaniana algunos personajes reúnen ambas condiciones de modo explícito; v.gr., la Carmiña Aldao de *Una cristiana*: "Hice mal en dudar y en imaginar siquiera que no fuese una santa. ¡Y si vieses qué desgraciada, qué abnegación la suya! Te referiré lo que sucede... y me dirás si cabe mayor heroísmo, ni más dignidad" (Pardo Bazán 1890a: 24), y *La prueba*: "Yo hubiese besado sus pies, llamándola *santa y heroína*..., y la hubiese estrangulado, considerando que la santa era una mujer y esta mujer se brindaba a otro hombre" (1890b: 249).

La hagiografía. La santidad canonizada.

Los escritos hagiográficos de doña Emilia se encuentran en su mayor parte recogidos en la colección de *Cuadros religiosos*, fragmentos de vidas de santas, trece en total, ordenados siguiendo las fechas del santoral; entre ellas hay mujeres de todos los países, de diversos momentos de la historia, casi todas de estirpe ilustre, y dedicadas a diversas ocupaciones. A través de los cuadros se dibuja un paradigma de santidad en el que entran como ingredientes (que no se dan necesariamente en todas ellas) la progenie familiar, el nacimiento, la edad adolescente, el aspecto físico (la hermosura, aderezada con el complemento de las joyas), y una vida marcada por la devoción extrema (oración, penitencias y mortificaciones severas, apartamiento, arrepentimiento y conversión), señalada por el milagro y el martirio; invariablemente, además, estas santas hacen alarde de virtudes como la humildad, la caridad y el amor. Los modelos de santidad sobre los que se construyen estas vidas son fundamentalmente Santa Teresa de Jesús (a la que se le dedica uno de los cuadros) y San Francisco de Asís, paradigmas ambos de una vida guiada por el amor y figuras con una marcada proyección artística.

Estos cuadros han sido interpretados como expresión del franciscanismo de la autora tanto por Luis Araujo Costa ("Prólogo" a Pardo Bazán 1925a: 14): "El franciscanismo de Emilia Pardo Bazán, perenne en cada una de sus obras y manifestado en su actitud en cada uno de los géneros intelectuales y literarios a que se consagró

la autora, adquiere en estos *Cuadros religiosos* rigor y brillo extraordinarios", como por Blanca de los Ríos (1925: 21-22): "No son estas piadosas leyendas flores exóticas y aisladas en la frondosísima producción de la egregia escritora, sino brotes lozanos de la fe que empapaba hasta sus raíces el alma de la autora de *San Francisco de Asís* (...) El franciscanismo (...) le inspiró las trece narraciones piadosas reunidas en el volumen a que nos referimos."[5]

Por otra parte, Araujo Costa ("Prólogo" a Pardo Bazán 1925a: 18) hace de estos cuadros una lectura simbólica apoyándose en el principio 'feminista' que, en su opinión, está presente en la obra de la autora: "Los *Cuadros religiosos*, de la condesa de Pardo Bazán, son algo semejante a las pinturas de Pisa y de París. Simbolizan el triunfo del cristianismo por mediación de la mujer y estudiado en sus aspectos intelectual y social". Esta lectura se corrobora en las afirmaciones de algunos de los cuadros: "el privilegio de Santa Casilda, y su alta significación cristiana, es haber afirmado, con la ternura de su corazón de mujer, con la lástima, que es bondad caldeada por el amor, las doctrinas más fecundas del Evangelio" (Pardo Bazán 1925b: 1570); "Por medio de Santa Clara la influencia de San Francisco se transmitió a la mujer. La mujer está siempre dispuesta al entusiasmo y al proselitismo (...) La vida seráfica y extraordinaria de San Francisco; su intensa caridad; su afectuosa relación con la Naturaleza; los prodigios que en él y por él obraba el amor; la dulce poesía y el soñador regocijo con que practicaba el Evangelio, eran llamada y señuelo para la imaginación y el corazón de las mujeres" (*Ibídem*: 1579).

Pero si una de las notas más características de la hagiografía pardobazaniana es su carácter femenino, no supone, sin embargo, una novedad absoluta en la literatura religiosa decimonónica; algunos santorales femeninos se habían publicado ya en el siglo XIX, como los de Mariano Costa, *La corte celestial de María* (1855) y María Isabel Prota y Carmena, *La Eucaristía y la virginidad. Biografías compendiadas de las santas vírgenes más devotas del Santísimo Sacramento* (1894), además de varios compendios de mujeres bíblicas, como el de Bonifacio Martín Lázaro y Garzón, *Semblanzas de mujeres de la Biblia* (1883) (Romero Tobar 1982: 386). Probablemente manejó la autora repertorios como los citados, pero también, y sobre todo, el *Año cristiano* del P. Jean Croisset, magno santoral dieciochesco que fue profusamente traducido y editado a lo largo del siglo XIX y ampliado en sucesivas ediciones en lo relativo a las vidas de santos (v.gr. la de 1877, en la que aparecen todas las santas que ilustran los *Cuadros religiosos*)[6]. La autora adapta el material hagiográfico, seleccionando aquellos detalles o episodios que más le interesan, por lo que la novedad es escasa en este sentido; la aportación más personal es sin duda la percepción en modo artístico de las santas, que se manifiesta en el descriptivismo (en los cuadros dedicados a Casilda, Oliva de

[5] En el citado artículo (pp. 21-26) reproduce De los Ríos el cuadro dedicado a Santa Pelagia.

[6] La primera edición francesa lleva por título *Exercices de piété pour toute l'année*; la primera traducción castellana, realizada por el Padre Isla, se publicó entre 1753 y 1763, en 5 volúmenes.

Palermo, Pelagia y Catalina de Alejandría) y en la utilización de fuentes artísticas (en los cuadros dedicados a Magdalena, Catalina de Alejandría y Verónica Julianis)[7].

La narrativa. La santidad moderna.

Las hagiografías recogidas en el volumen de 1925 configuran un modelo de santidad en buena medida periclitado (por orden cronológico, la última santa es Verónica Julianis, en el siglo XVII); es el modelo de referencia, pero su vigencia resulta imposible en un contexto histórico y social como el decimonónico (así lo prueban ejemplos como los de Paulita Porreño en la novela galdosiana *La Fontana de oro* -1870- o los de Luis Tellería y María Egipcíaca en *La familia de León Roch* -1878-), por lo que se hace necesaria una redefinición del mismo, para adaptarlo a los nuevos tiempos.

Ya Galdós, en el artículo necrológico de 15 de febrero de 1886 dedicado a la muerte Ernestina Manuel de Villena, afirmaba la vigencia de la santidad: "Niego que nuestra edad carezca de santos. Hoy los hay como los ha habido siempre." (Pérez Galdós 1886: 8)[8], es más, apostilla, "hay santos, y de tal calidad, que no desmerecen de los que están en los altares" (*Ibídem*: 9), aunque matizando: "Cierto que se ha perdido la costumbre de canonizar, es decir, de expedir patentes de bienaventuranza eterna. Pero la razón de esto debe de ser el gran abuso que se venía haciendo en los siglos pasados de las tales patentes (...) El siglo XVIII que es bastante descreído, dicho sea sin ofender a nadie, nos ofrece pocos casos de canonización." (*Ibídem*: 8-9); aduce también otras causas secundarias que explicarían el aparente retroceso de la santidad: "el desarrollo grande de la civilización evangélica, la disminución sensible de los martirios de la fe, la poca afición a la vida monástica y a los disciplinazos, y, por fin, los nuevos empleos de la actividad humana. Porque antes el ser santo era casi una carrera." (*Ibídem*: 9) En abono de su tesis cita el ejemplo de Ernestina Manuel de Villena, "una persona, a quien tengo por santa de veras (...) cuya vida relataré a grandes rasgos para que se vea que muchos figuran en las páginas del *Año Cristiano* con menos títulos que ella." (*Ibídem*: 10). A esta misma dama madrileña apela Doña Emilia en su "Crónica de Madrid" de 21 de junio de 1915: "Las hubo hasta ejemplares

[7] Para 9 de las 13 santas escogidas por la autora están documentadas representaciones iconográficas (Réau 1997). Las fuentes artísticas se apuntaban ya en algunas de las hagiografías recogidas por Mariano Costa (las de Cecilia y Catalina de Alejandría).

[8] La afirmación de la vigencia de la santidad es insistente en las novelas galdosianas a partir de *La incógnita* (1889: 175): "También en nuestra edad, dígase lo que se quiera, hay ejemplos de estupenda virtud, no inferiores a los de antaño. Eso de que ahora no se dan santos, es una tontería. No habrá martirios en el orden material; no habrá aquellas penitencias rudas, brutales y calagurritanas; pero hay exaltación de las almas, hay fiebres de virtud, secretos entusiasmos por el bien, y sacrificios quizás mayores que los de otros tiempos, porque en los nuestros hay más materia que sacrificar"; también Nazarín, en *Halma* (1897: 153), afirmará que "cada tiempo trae su forma y estilos de santidad".

[damas], hasta santas, como Ernestina Villena y la Jorbalán, de quienes se cuentan rasgos edificantes, dignos de los tiempos heroicos cristianos" (Pardo Bazán 1915: 217)[9]; son, sin duda, dos ejemplos de santas modernas.

La santidad moderna encuentra su mejor representación en la figura de San Francisco de Asís, lo que explicaría su presencia recurrente en la literatura contemporánea, donde uno de sus mejores exponentes es el Nazarín galdosiano (González Martín 1985); también Clarín, en un artículo dedicado a "*La leyenda de oro*", explica el porqué del interés suscitado por este santo:

> San Francisco de Asís es el santo que más atrae la atención en nuestros días, y es natural que esto suceda en tiempos cuyo problema capital es la cuestión de pobres y ricos, de la distribución de los bienes terrenales (...) San Francisco, cual deben ser los verdaderos héroes, según Carlyle, es hombre práctico, no mero soñador; sus deliquios místicos no impiden y entorpecen como en un Hamlet, el fin real, de interés positivo, externo, que persigue. San Francisco es el santo demócrata (no es exacta la palabra por lo que significa de político) por excelencia y es el santo realista-idealista por excelencia. Por eso nuestra generación está enamorada de ese santo (Clarín 1901: 113)

La influencia de San Francisco de Asís fue fecunda en la prosa de Emilia Pardo Bazán; desde el *San Francisco de Asís* (1882), cuyo proceso de gestación ha explicado Cristina Patiño (2001: 465 y ss.), pasando por la conferencia "Los franciscanos y Colón" (1892), el prólogo a la *Vida de la Virgen María* de Sor María de Jesús de Agreda (1899), la novela *La quimera* (Wood 1989), y los *Cuadros religiosos* (Santa Clara, Verónica Julianis), hasta el artículo sobre "El conde Tolstoy" (Pardo Bazán 1910-1911). También dan fe del franciscanismo de la autora cuentos como "La borgoñona" (leyenda franciscana) y "El espíritu del conde" (1918; Tolstoy y San Francisco frente a frente), "Carbón" (1896) y "Entre razas" (1900), relatos en que se defiende el sentido igualitario del cristianismo, "El cinco de copas" (1893) y "La soledad" (1893), donde la conversión religiosa de los protagonistas les lleva a profesar en un convento franciscano. Otro indicio de la devoción de la autora por el santo de Asís es ese proyecto de leyendas nunca escritas, que ha documentado Ana María Freire (2001), cuya primera parte consistiría en un conjunto de relatos del siglo XIII, no originales, sino estrechamente relacionados con la documentación manejada para la preparación del *San Francisco de Asís*.

Si a la definición de la santidad que bosquejábamos más arriba añadimos lo específico del franciscanismo como doctrina religiosa, según se recoge en el ensayo de Emilia Pardo Bazán (fraternidad, humildad, castidad, obediencia, pobreza y trabajo; Pardo Bazán 1882: CXLII-CXLVIII), tenemos ya perfilada la santidad moderna: no es la de los grandes hombres con representación histórica, sino la de los hombres

[9] La vizcondesa de Jorbalán, Micaela Desmaisières, fue una religiosa española que vivió entre 1809 y 1885; realizó numerosas obras de beneficencia en Madrid, Francia, Bélgica y Valencia, ciudad donde murió de una epidemia de cólera mientras atendía a sus hermanas.

anónimos: entre ellos se cuentan individuos de diversos linajes y sexos (si bien en el caso de doña Emilia la santidad suele encarnarse en personajes femeninos); son seres sencillos y humildes, movidos por el amor a sus semejantes, cuya cualidad esencial es la de ser hombres prácticos (a menudo ejercen la santidad de manera activa), que suelen padecer el martirio cotidianamente y obrar milagros individuales. Los tipos en que se encarna este ideal son los de doncella ("La borgoñona" –1885-, Albaflor en "La hierba milagrosa" (1892), Lucía en "De Navidad" (1896), Lina Mascareñas en *Dulce Dueño*) perfecta casada (Nucha en *Los pazos* y Manolita en *La madre naturaleza* –1897-, Carmiña en *Una cristiana* y *La prueba*, 1890), sacerdote o monja (D. Julián en *Los pazos*, "El señor doctoral" –1891-, "El martirio de Sor Bibiana" –1897-) y niño ("Un destripador de antaño" –1890-, "La niña mártir" –1893-, "Carbón" –1896-).

El santo de fin de siglo es anónimo (no figura en los anales de la historia) y de carácter democrático; se le encuentra en todas las clases sociales, lo mismo en el pueblo (la Minia de "Un destripador de antaño", "La santa de Karnar" –1891-, el sacerdote de "El señor doctoral", el Francisco Javier de "Carbón", "Los padres del santo" –1898-) que en la clase media (Julián y Nucha, Carmiña Aldao, la tía Rafaela en "Por dentro" –1907-), en la aristocracia ("La niña mártir", Lucía en "De Navidad", doña Clotilde en "Bajo la losa" –1909-) o en la realeza (Yemsid en "El pecado de Yemsid" –1897-).

En la narrativa de Emilia Pardo Bazán, además, la santidad es esencialmente femenina, al igual que en los *Cuadros religiosos*: Nucha y Manolita, Carmiña Aldao, Lina Mascareñas, "La santa de Karnar", la Minia de "Un destripador de antaño", "La niña mártir", y hasta el D. Julián de *Los Pazos* (temperamento femenino-, son algunos de sus exponentes.

La humildad es la virtud que mejor distingue a estos héroes morales, héroes anónimos como el Cominiyo de "Semilla heroica", o la protagonista de "La borgoñona" (representación del ideal de vida franciscano[10]), la Minia de "Un destripador de antaño", el sacerdote de "El señor doctoral" o Francisco Javier en "Carbón".

Ejemplos de amor a sus semejantes son sin duda los de D. Julián, Carmiña Aldao, Lina Mascareñas, Lucía en "De Navidad", Teodora en "La penitencia de Dora" o la protagonista de "El martirio de Sor Bibiana".

[10] "Al consultar los libros indispensables para mi *San Francisco de Asís*, encontré el asunto de "La borgoñona", con otros muchos que se destacaban de la monotonía de las crónicas (...) ya es una doncella prometida a Dios, a la cual obligan a tomar marido y al ser conducida al altar se cubre de lepra; ya la momia de una abadesa muerta en olor de santidad, que se levanta del sepulcro y viene a presidir el rezo de maitines; ya una cortesana que se convierte ante el cadáver de su amante cosido a puñaladas; ya un fraile que trueca las zarzas en rosas en el contacto y la pureza de su cuerpo... A este tenor pude escoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas con flores en varas de azucena, y embalsamadas con el vaho de incienso que comunica "La borgoñona" a este profano libro: aroma del éxtasis y de la bienaventuranza, despertador de las mismas ideas ultraterrestres que el claustro franciscano de Compostela, donde todo es paz y silencio" (Pardo Bazán 1885: XII-XIII)

Estos santos anónimos suelen ser activos (como María de Cervellón), no contemplativos, dedicándose a la atención de los enfermos (Carmiña Aldao, Lina Mascareñas), al ejercicio de la caridad ("El señor doctoral", la protagonista de "El martirio de Sor Bibiana", Teodora de "La penitencia de Dora") o al trabajo (Minia en "Un destripador de antaño").

La santidad se manifiesta con frecuencia en el martirio, ya que se parte del supuesto de que "la santidad de la causa es la que hace al mártir" ("Semilla heroica"); esto es, el martirio aparece como la piedra de toque de la santidad, de ahí el empeño con que algunos personajes lo pretenden (como la Lina Mascareñas de *Dulce Dueño* o la protagonista de "El martirio de Sor Bibiana"). Pero ya no se trata de los grandes martirios de los santos reconocidos, como los que se recogen en las *Actos de los mártires*, y de los que dan fe los padecidos por algunas de las heroínas de los *Cuadros religiosos* como Santa Cecilia o Santa Catalina de Alejandría; el martirio, como la santidad, también se adapta a los nuevos tiempos, como precisa Carmiña Aldao en *La prueba*:

> He visto la paciencia valerosa de los primeros días... y la procesión que andaba por adentro (...) Y luego... lo de ahora... la calentura, la quina que tragas, lo que te consumes allá en tu interior... No, déjame acabar, que he de decírtelo ¿Con que no es esto suplicio, y suplicio cruel? O los martirios sólo consisten en aquellas salvajadas que cuenta el *Año Cristiano*, los potros y los ecúleos, y los garfios de hierro que arrancan las costillas? ¡Carmen, Carmen! A otros engañarás; a mí, no. No sólo eres mártir, sino que eres santa, los santos... (...)
>
> -Si me llamas santa otra vez, créelo, no te dirijo la palabra en mi vida, suponiendo que te mofas de mí descaradamente. ¡Cuidado con mi santidad! ¿Y quién te mete a ti a hablar de santos? Tú tienes unas ideas religiosas... así... nada más que medianas; lo que es de santos, confiesa que no entiendes ni pizca. Vaya, que si yo fuese santa... ¿Para qué quería más? ¡Pues ya me había caído el premio gordo! ¡Santa! Me daría por contenta con ser buena, sin añadiduras. Tú no has leído vidas de santas ni de santos. Lo menos que hicieron fue dejarse cortar la cabeza o asar en las parrillas (...) ¿Crees tú que se contentaron con morir, y que por esa hombrada sola se fueron al cielo derechitos? ¡Anda, anda! La vida de los santos, antes del instante de prueba, había sido ya una serie de méritos. No habían aborrecido a nadie; habían dominado constantemente sus pasiones y habían vivido como ángeles (Pardo Bazán 1890b: 274-275).

Parecida reflexión hace Leré en la novela galdosiana *Angel Guerra* (1890-1891: 133):

> Oía leer a mi tía Justina las vidas de santos, y deseaba yo ser también santa y tener ocasión de que me martirizaran. Doce años escasos tendría yo cuando comprendí que no es preciso que vengan moros, judíos ni romanos a abrirnos en canal o rebanarnos la cabeza para que haya mártires en estos tiempos, pues suplicios sin fin hallamos en donde quiera, y verdugos muy malos entre nuestros semejantes, y aun en nuestra propia familia.

Y la condesa de Halma en la novela de 1897 (186):

> La calumnia misma, que a otros aterra, puede venir a mí y acometerme y destrozarme. De sus ataques saldré más fuerte de lo que soy. Es la forma civilizada del martirio, ahora que no tenemos Dioclecianos que persigan el Cristianismo, ni sectarios furibundos que corten cabezas de creyentes.

El martirio aparece ahora como algo cotidiano, a veces físico, pero casi siempre moral; el martirio físico parece cosa del pasado, aunque está vigente en forma de malos tratos a mujeres y niños. Martirio moral experimentan Nucha y Julián en *Los pazos* (en el caso de Nucha se sugiere que hay maltrato físico por parte de D. Pedro); el texto es explícito en lo que se refiere a aquélla: "la señorita Nucha, en el cielo, estará desquitándose de lo sufrido en esta tierra miserable, donde sólo martirios aguardan a un alma como la suya" (Pardo Bazán 1886: 408); en *La madre naturaleza* Nucha es evocada por su hermano Gabriel como "una... mártir..., una santa" (Pardo Bazán 1887: 97) y Manolita responde al mismo perfil: "sus sienes rameadas de venas azules y su frente convexa la hacían semejante a las santas mártires o extáticas que se ven en los museos" (*Ibídem*: 141). Por otra parte, la pareja Julián-Nucha podría estar construida sobre la de Santa Cecilia-San Valeriano, matrimonio espiritual sellado por el martirio, cuya historia había resumido doña Emilia en el cuadro religioso dedicado a la citada santa; en *Los pazos* Julián lee para Nucha el episodio correspondiente del *Año Cristiano*:

> El capellán leía el *Año cristiano* en alta voz, y poblábase el ambiente de historias con sabor novelesco y poético: "Cecilia, hermosísima joven e ilustre dama romana, consagró su cuerpo a Jesucristo; desposáronla sus padres con un caballero llamado Valeriano y se efectuó la boda con muchas fiestas, regocijos y bailes... Sólo el corazón de Cecilia estaba triste..." Seguía el relato de la mística noche nupcial, de la conversión de Valeriano, del ángel que velaba a Cecilia para guardar su pureza, con el desenlace glorioso y épico del martirio. Otras veces era un soldado, como San Menna, un obispo, como San Severo... La narración, detallada y dramática, refería el interrogatorio del juez, las respuestas briosas y libres de los mártires, los tormentos, la flagelación con nervios de buey, el ecúleo, las uñas de hierro, las hachas encendidas aplicadas al costado... (Pardo Bazán 1886: 296)

El martirio de Minia en "Un destripador de antaño" es a la vez físico y moral; malos tratos que culminan en el asesinato, un asesinato anunciado, ya que la figura de Minia está construida sobre la efigie de la mártir Herminia (Santa Minia de Tornelos), acabando por identificarse con ella en un sueño premonitorio, que finalmente se cumple:

> le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir; sólo que, ¡cosa rara!, no era la Santa; era ella misma, la pobre rapaza huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía la corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas

> y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce, insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa. (...) Su última impresión confusa fue que ya había llegado al cielo, en compañía de la Patrona.

Martirios de antaño parecen los de la prerrafaelita virgen Albaflor en "La hierba milagrosa" (prefiere que le corten la cabeza antes que perder su virginidad), Yemsid en "El pecado de Yemsid" (condenado a ser serrado por la mitad como castigo a su hipocresía) y San Antonio de Illaos en "Los padres del Santo" (mártir jesuita sacrificado por los japoneses con tormentos terribles); una reminiscencia de estos martirios de antaño es "El martirio de Sor Bibiana" (dar un pedazo de su carne para que un niño salve la vida), tal vez inspirado en un episodio de *Ángel Guerra* (1890-1891: 629 y ss.), aquel en que la ciega Lucía sueña que su hermana María Antonia, a la que le han extirpado los pechos por un cáncer de mama, los recupera por donación de Leré, que le cede los suyos: "Hermana Lorenza, ángel de Dios, ¿y qué debo daros en cambio de lo que me dais? Me curáis con vuestra propia carne y me dais vuestra sangre y vuestra vida", le dice María Antonia (*Ibídem*: 632)[11]. Por otra parte, "La niña mártir" experimenta un martirio físico a la moderna (niña criada entre algodones a la que se le prolonga artificialmente la vida y, con ella, el sufrimiento).

Una de las manifestaciones más habituales de la santidad es el milagro, adaptado también a los nuevos tiempos; ahora se trata del milagro individual, como afirma Tristán de Cárdenas en "El niño de San Antonio" (1894):

> Ha sucedido con esto de la manifestación divina lo que con la poesía, que al principio fue épica y colectiva, y ahora ya no puede ser más que lírica e individual. Créanme ustedes: ahora hay milagros lo mismo que en la Edad Antigua, sólo que son milagros líricos, para una sola persona, y el que los siente no los cuenta, porque, dada la incredulidad general, teme que se mofen y le tengan por mentecato. Para proclamar un milagro se necesita hoy ser más valiente que el Cid.

Milagros individuales son los que obran, por ejemplo, Lucía en "De Navidad", al lograr que Jesús nazca en el corazón de su padre el tirano Orso Amadei, el cuerpo santo en "La santa de Karnar", donde se atribuye la curación de la protagonista a la imposición de las manos de dicha santa[12], y "El señor doctoral", donde la salvación del avaro escribano es milagro obrado por el humilde sacerdote.

Al mismo tiempo, las vidas de santos poseen en sí mismas un carácter poético que reside en el sentimiento. Ya en el *San Francisco de Asís* afirma doña Emilia: "sólo la leyenda de los santos contiene rasgos de sensibilidad, lumbre de inteligencia, auras y

[11] Un 'martirio' parecido, pero real, lo relata la autora en Pardo Bazán 1911b.

[12] En su edición del *Nuevo Teatro Crítico* este cuento lleva el subtítulo de "Milagro".

perfumes de poesía." (Pardo Bazán 1882: CXXIX-CXXX)[13] Va más allá en *El lirismo en la poesía francesa*, donde, a partir de la consideración de que el lirismo "tiene por inspirador al amor y a todas las variadas formas del sentimiento", entre ellas el misticismo (Pardo Bazán 1923: 32), y de que, por tanto, "La expansión cristiana es lirismo puro" (*Ibídem*: 34), en cuyo desarrollo es fundamental el papel desempeñado por la mujer (ya que el Cristianismo consumó su emancipación individual –*Ibídem*: 37-), acaba por estimar que "la literatura, en que entran elementos populares, de las leyendas y vidas de santos, milagros, martirios y penitencias, abre al lirismo campo anchísimo y le sugiere temas y figuras de sentimiento profundo" (*Ibídem*: 37-38), y distingue en ese primer lirismo cristiano

> un ideal propio, que es el de la santidad heroica; elevado ideal, que contiene tantos desarrollos posteriores y las actividades espirituales de tantos siglos venideros. Las historias de santos son un elemento nuevo, completamente desconocido a la antigüedad, que llegó a muy altas virtudes, pero no a la santidad, en su especial carácter. De la fuerza lírica de la santidad proceden tantos desenvolvimientos idealistas de la Edad Media.
>
> Por bastante tiempo, los santos serán poesía, lirismo y levadura de romanticismo, y la belleza sentimental de sus leyendas preparará las literaturas surgentes en Europa. Los poetas consideraron a los santos como lo que son. (Ibídem: 41)[14].

En esta apreciación estética de la vida de los santos coincide Doña Emilia con Clarín, quien en su ya citado artículo sobre *La leyenda de oro* (1901: 106) afirmaba:

> Compárese el mas delicado en materia de distinción intelectual y estética con cualquier santo, por inocente que este sea, y verá que esa santidad supone una verdadera y superior selección espiritual, sólo por el *hecho* sublime de *creación* en que consiste la práctica de la virtud. El paso de la teoría a la obra es la más grande *creación artística*; no hay más delicado y fino arte que el hacer un *poema* del bien obrar de la propia existencia, y eso hacen los santos.

La literatura popular sobre las vidas de santos posee sin duda este carácter lírico, como señala la autora en relación con Catalina de Alejandría: "Por el sentir, no por el pensar, ha inspirado Catalina a los artistas más excelsos, desde los orígenes de la pintura; desde Van Eyck y Memling hasta Veronés y Vinci, todos quisieron entonar el epitalamio de los célicos Desposorios de la virgen alejandrina, que hoy, a la vuelta

[13] Véase también: "Suscitar poetas, pintores, arquitectos, tribunos, penitentes y vírgenes que hicieron del claustro plantel de azucenas, es lo que en la obra de San Francisco corresponde al amor, a la voluntad, al sentimiento; es la parte estética del movimiento franciscano" (Pardo Bazán 1892: 7). En este respecto, Cristina Patiño (2001) ha señalado que hay sin duda en la obra literaria de Emilia Pardo Bazán un sentimiento religioso que va aflorando en el tiempo, que es sustancial desde el punto de vista estético y que se recoge particularmente en su franciscanismo, un reducto sentimental íntimamente relacionado con una estética inmanente y de tejas abajo (religiosidad popular).

[14] El subrayado es mío.

de dieciocho siglos, cantan aún en sus canciones los corros de niñas, atestiguando lo hondamente tradicional y popular del asunto" (Pardo Bazán 1925b: 1594).

Lo mismo sucede con un aspecto concreto de la santidad como es el del martirio, que suscita sobremanera la emoción lírica, como afirma doña Emilia en *El lirismo en la poesía francesa:* "Ayudó sin duda la romanización a que cundiese el Cristianismo, y no contribuyeron poco a ello los martirios locales, germen del espíritu castizo, en lo religioso, y no en lo religioso solamente. (...) Donde quiera que fuese ejercida la cruel persecución, nacía la leyenda hagiográfica y con ella brotaba el lirismo sentimental" (Pardo Bazán 1923: 38-39). Un ejemplo significativo del carácter estético del martirio se encuentra en la novela *Dulce Dueño:*

> ¿Por qué han pasado los tiempos en que, a precio de la tortura, de la piel arrancada, de la cabeza destroncada, acudías, exacto a la cita, transportado de ardor? ¿Por qué no me es concedido comprarte a ese precio? (...) Como Teresa, la que tanto te quiso, yo estoy sedienta de martirio, y me iría a tierra de moros, si allí se martirizase. ¡Época miserable la nuestra, en que el bello granate de la sangre eficaz no se cuaja ya, no brilla! De las dos sangres excelentes, la del martirio y la de la guerra, la primera ya es algo como las piedras fabulosas y mágicas, que se han perdido (...) Soy muy desventurada, porque no me es concedido dejar correr las fuentes de mis venas. ¡No poder sufrir, no poder morir! (Pardo Bazán 1911a: 280)

También surge la emoción estética, y con ella el sentimiento religioso, de la contemplación del cuerpo físico del santo, o, más a menudo, de la escultura o de la pintura que lo evocan.

El cuerpo físico del santo es una reliquia, y, por lo mismo, digno de adoración; así se pone en evidencia en el cuerpo vivo de "La santa de Karnar" (una "imagen, sólo que de carne"; "la santa de Karnar no me asustaba. Al contrario: me infundía el deseo que despiertan en las almas infiltradas de fe las carcomidas reliquias de los mártires (...) La santa de Karnar... "estaba hermosa"-. Lo repito, muy hermosa"), y en los cuerpos muertos de Teodora en "La penitencia de Dora", la tía Rafaela en "Por dentro" y Santa Clotilde en "Bajo la losa"; también se llama 'cuerpo santo' a la efigie escultórica de Santa Minia de Tornelos en "Un destripador de antaño", por su realismo.

Pero, más que el cuerpo físico, los relatos pardobazanianos aprovechan el referente escultórico o pictórico para caracterizar a sus personajes, cuya apariencia se construye, con frecuencia, sobre las de los grandes santos; la percepción estética de los personajes despierta el sentimiento religioso no menos que sus ejemplares vidas (Latorre 2002: 81-98).

Así, en *Los pazos* Nucha es identificada con la Virgen María (Pardo Bazán 1886: 274)[15], madre (*Ibídem*: 273), y en sus advocaciones de la Virgen de la Soledad (*Ibídem*:

[15] Nucha es un personaje virginal, siempre según la perspectiva de Julián, empeñado en conciliar su vocación sacerdotal con el amor humano, ya que como sacerdote sólo puede amar a una mujer, la Virgen, (cfr. Hemingway 1983: 40)

297) y Dolorosa (*Ibídem*: 388), y Julián con la efigie de San Julián (*Ibídem*: 146); además, ellos dos, junto con la hija de Nucha, constituyen una Sagrada Familia en la que Julián sería el San José (*Ibídem*: 303). Por otra parte, en *La madre naturaleza* el rostro del cura de Ulloa es presentado a través de la pintura: "Era un rostro mortificado, de esos que se ven en pinturas viejas, donde la sangre ha desaparecido y la carne se ha fundido, ahondándose las concavidades todas, yéndose los ojos, al parecer, en busca del cerebro y sumiéndose la boca, que remata en dos líneas severas, jamás modificadas por la sonrisa" (Pardo Bazán 1887: 172-173), "parecía llevar sobre las facciones una máscara, una especie de barniz de impasibilidad, austeridad y desasimiento, que le daba gran semejanza con algunas pinturas de santos contemplativos que andan por las sacristías", *Ibídem*: 303-304). El referente pictórico domina también en *Una cristiana*: "A ti se te ha puesto en el periquito que nos convienen las damas del siglo XIII o las santas góticas pintadas sobre fondo de oro" (Pardo Bazán 1890a: 175), y en *La prueba*, donde el rostro de Carmiña tiene la expresión agónica "como la que tiene la cara de la Virgen que los pintores representan viendo expirar en la Cruz a su Hijo" (Pardo Bazán 1890b: 259), y se transfigura "con la expresión angelical de la Santa Isabel de Murillo" (*Ibídem*: 400) al darle el beso último a su esposo que muere de lepra.

En "Un destripador de antaño" el parecido entre Minia y Santa Minia de Tornelos deriva en una total identificación entre aquella y la efigie de la santa, iguales en el martirio:

> Representaba la cérea figura a una jovencita como de quince años, de perfectas facciones pálidas. Al través de sus párpados cerrados por la muerte, pero ligeramente revulsos por la contracción de la agonía, veíanse brillar los ojos de cristal con misterioso brillo. La boca, también entreabierta, tenía los labios lívidos, y transparecía el esmalte de la dentadura. La cabeza, inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello (...) Sus manos, finísimamente modeladas y exangües, se cruzaban sobre la palma de su triunfo (...) Diríase que la herida iba a derramar sangre fresca[16].

En "La santa de Karnar" las referencias artísticas son tanto escultóricas: "los ojos miraban hacia adentro, como miran los de las esculturas de San Bruno", como pictóricas: "La Muerte que pintan en los cuadros místicos tiene esos mismos

[16] La truculencia de esta escultura se explica bien a la luz de la interpretación que Doña Emilia hace de la escultura religiosa:: "Para un católico español, un bulto de mármol o de alabastro siempre será frío; necesitamos humanar la efigie divina, darle entonación, ropajes, encarnadura, ver la sangre de las llagas, lo amoratado de los cardenales; nos conmueve el sonrosado cuerpecillo del Niño-Dios, y nos edifica la palidez del asceta, su inculta barba, sus ojos vidriosos en que hay lágrimas y sus pies descalzos, desollados, afeados por el polvo del camino. En esto de misticismo, como en todo, somos principalmente realistas" (Pardo Bazán 1891: 71-72). Tanto la efigie de Santa Minia como la apariencia de Minia en su muerte recuerdan la de la estatua yacente de Santa Cecilia en el cuadro religioso dedicado a esta santa.

brazos, de huesos sólo; ese esternón en que se cuenta perfectamente el costillaje, esos muslos donde se pronuncia la caña del fémur...", "Alrededor de la osamenta descarnada y negruzca, me parecía a mí que divisaba un nimbo, una luz, algo como esa atmósfera en que pintan a las Concepciones de Murillo...". Albaflor es descrita en "La hierba milagrosa" al modo de las vírgenes prerrafaelitas: "se parecía, de seguro –aunque yo no he visto su retrato- a las santas que acarició el pincel de los mismos grandes artistas: alta y de gráciles formas, de prolongado corselete y onduloso y fino cuello, de seno reducido, preso en el jubón de brocado, de cara oval y cándidos y grandes ojos verdes, que protegían con dulzura melancólica tupidas pestañas; de pelo dorado pálido, suelto en simétricas conchas hasta el borde del ampuloso traje". El protagonista de "La danza del peregrino" (1916) se caracteriza por su parecido con la efigie del apóstol Santiago, en honor del cual se celebra una función religiosa solemne; vestido como los peregrinos medievales, es una "arcaica figura", una "aparición de la Edad Media", cuya presencia evoca tiempos pasados; de rostro místico ("cabeza de personaje de tabla primitiva") y fama de santo, no sólo es devoto del apóstol, sino también de algunas formas de religiosidad popular como la danza, capaces de despertar el sentimiento de la belleza.

A la religión se llega, pues, por la belleza; la contemplación estética obra sobre el espíritu despertando el sentimiento religioso; en su artículo "Por la España vieja: los santos de Valladolid" afirma Emilia Pardo Bazán: "Un bienaventurado o una advocación de la Virgen no pueden inspirarme ese sentimiento mixto de veneración y familiaridad que se llama *devoción*, mientras no he visto y amado su representación artística" (1891b: 74); y en una de sus "Crónicas de España" para *La Nación* precisaba: "cuando algo se tiene de artista, el camino que nos lleva a la fe es muchas veces el atractivo de la belleza. Pintores, escultores, arquitectos, imagineros, tallistas, esmaltistas, labrantes de tapices, azabacheros y marfileros, plateros como arte, tejedores de ricos damascos y brocados, bordadores de casullas y frontales espléndidos ¡cuánto habéis hecho para desposar a nuestro espíritu con la idea religiosa, y crear el mundo encantado en que nuestra sensibilidad estética se funde estrechamente con la sensibilidad más íntima aún de las creencias hondas, mamadas con la leche!" (1917: 1198).

Esta fusión entre los valores religiosos y artísticos es en las tres últimas novelas pardobazanianas donde mejor se aprecia, en opinión de Hemingway (1989); el citado crítico considera que en *La quimera* esta fusión se frustra porque el arte aún permanece aparte como valor absoluto, en tanto que en *La sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* la síntesis se efectúa de un modo peculiarmente católico: el individualismo pagano de Gaspar y Catalina es asimilado a la experiencia religiosa colectiva a través de la doctrina de la comunión de los santos, y ambos son a la vez héroes y santos. No obstante, ya en la novela de 1905 se planteaba la alianza entre religiosidad y arte, al referirse Silvio Lago a los pintores prerrafaelitas:

¡Las miserias, los atropellos, las impurezas de la labor de los modernos pintores, les enseñaron que era preciso volver a los cuatrocentistas, artistas que profesaron el respeto y la dignidad de su arte como fervoroso culto! Pintar devotamente, con la pulcritud de los místicos, con su atención grave y sostenida, sin manchones ni pinceladas rápidas, respetando lo escrupuloso del deber y lo tierno y cándido del amor... Pintar santamente, y si no, no pintar... ¡porque sería indigno! Ser santo, y a la vez elegante y superior al vulgo, ¿no es un ideal altamente estético? (Pardo Bazán 1905: 479-480)

La combinación de santidad y superioridad, que es sin duda el ideal al que aspira la autora, se cumple en las dos santas que aparecen un poco más adelante en el texto, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara: "Son las dos santas filósofas que desdeñaron las bajezas materiales del paganismo y entraron en el Cristianismo por amor de la pureza, pero sin renunciar a su elegancia artística, sin confundirse nunca con los ascetas groseros" (*Ibídem*: 484-485).

El ideal de la santidad heroica, por tanto, está directamente relacionado con el sentimiento religioso de la autora, sentimiento espoleado por la contemplación artística, pero no sólo por ella: el lirismo sentimental que emana de las leyendas hagiográficas provoca el mismo efecto.

El uso espurio de la santidad.

Si por una parte Emilia Pardo Bazán propone una nueva alternativa al concepto clásico de santidad, más adecuada a los nuevos tiempos, por otra pone en solfa a quienes, por diversas razones, utilizan la santidad de modo espurio; en algún caso por ignorancia, como en "El alma de Cándido" (1919), cuyo protagonista, de nombre harto significativo, se cree acreedor al cielo por su práctica de la santidad, sin tener en cuenta que, por actuar sin discernimiento, ha hecho el bien a personas que no lo merecían; la lección obvia que se desprende de este cuento es la de que no basta con la intención de ser santo para alcanzar la santidad.

En otros casos lo que los cuentos muestran es cómo determinados personajes adoptan la santidad como una máscara; la denuncia del narrador se hace efectiva mediante la insinuación y la ironía. Algunos de estos personajes, tenidos en opinión de santos por sus descendientes, son presentados como ejemplos de hipocresía, al haber llevado una vida aparentemente santa, pero escondiendo un secreto que introduce una fractura en dicha imagen; así sucede con la tía Rafaela en "Por dentro" y la tía abuela del protagonista de "Bajo la losa" (a la que él mentalmente llama Santa Clotilde). Las mujeres con apariencia física de 'santitas' son objeto de una denuncia similar; en "La última ilusión de Don Juan" (1893) Estrella, la Beatita, prima de Don Juan, de rostro angelical y grandes cualidades (honestidad, pureza), peca contra el ideal al optar por el matrimonio: "la santita pecó contra la poesía y contra los sueños divinos del amor irrealizable. Don Juan, creyendo en su abnegación eterna, era, de los dos, el verdadero soñador"; en "La comedia piadosa. La conciencia de Malvita"

(1898), la dulce, sumisa y obediente Malvita decide huir y casarse con el hijo de su madrastra para evitar sufrir el martirio de las disputas familiares, y así obedecer a una sola voluntad; "Malvita, la mansa borrega, la obediente, la que parecía salir en andas por Corpus, como las santas de palo de la iglesia".

Por otra parte, algunos relatos de doña Emilia, ironizan sobre la soberbia de quienes pretenden alcanzar la santidad sin más que proponérselo, como los personajes galdosianos Paulita Porreño, Maria Egipcíaca o Ángel Guerra. El caso más trágico es el del rey protagonista de "El pecado de Yemsid", que deja vivir a su pueblo en la molicie y lleva en privado la austera de un penitente, para tener el orgullo de ser el único que vive espiritualmente; es finalmente condenado a ser serrado por la mitad en castigo a su doblez de alma.

La soberbia es también pecado capital de dos de las protagonistas de "La comedia piadosa". En "Casuística" (1892) es Regaladita quien pretende seguir "el camino de la perfección espiritual" para "llegar a santa" por medio del martirio, aun cuando el P. Incienso le advierte de las duras penitencias sufridas por santas como Santa Catalina, Santa Clara y la venerable Emmerich; para alcanzar dicha condición se le ocurre una penitencia "nunca leída en la historia de ninguna santa", la de acudir al santuario de la Guardia llevando en los zapatos media docena de garbanzos; la ironía está en que, para que el camino no le sea muy molesto, "la futura santa" pone los garbanzos cocidos. En "Cuaresmal" (1899) la viuda María del Olvido pide dispensa de edad para entrar en el convento, con la intención de dedicar los años de vida que le quedan a ganar "una sillita cerca de la que ocupen los santos"; profesa en las austeras monjas de la Buena Muerte, creyéndose capaz "de mortificación, de heroísmo en la penitencia y de puntualidad en la observancia de la regla", pero no puede sobrellevar el régimen cuaresmal y sale del convento con una lección aprendida: "me contentaré (...) con un asiento de última fila en el cielo". Esta santidad acomodaticia es la que denuncia León Roch en la novela galdosiana *La familia de León Roch*:

> ¡Qué fácil y cómoda santidad la de estos tiempos!... Antes el lanzarse a la devoción significaba renuncia pronta y radical de todos los goces, abdicación completa de la personalidad, odio a las glorias vanas del mundo, desprecio de la riqueza, del lujo, de las comodidades, para quedarse en los puros huesos y espiritualizarse y poder pensar mejor en las cosas del Cielo: significaba el vivir absolutamente la vida del espíritu hasta el delirio, hasta la embriaguez, y el rico envidiaba al pobre, el sano pedía a Dios que le enfermase y el limpio quería cubrirse de asquerosas llagas. Esto era una aberración si se quiere, mas era grande, sublime (Pérez Galdós 1878: 95)

Soberbia es también la que revela el conde León Tolstoy en su confrontación con el seráfico San Francisco de Asís en "El espíritu del conde". doña Emilia glosó la figura del escritor ruso en tres cuentos, "El conde llora", "El conde sueña" (ambos de 1911) y "El espíritu del conde" (1918), en los que desmitifica, en forma narrativa, la vocación redentorista de Tolstoy, que, pese a todo, gozó de fama de santo entre los

contemporáneos (así lo presenta, v.gr. Clarín en el prólogo a la traducción castellana de *Resurrección* (1900); en "El conde llora" se pone de manifiesto "su caridad con límite (...), su caridad burguesa; en "El conde sueña" Tolstoy es puesto frente a Buda, explicitándose la absoluta entrega de éste a la humanidad y la limitación de la entrega del conde: "no basta dar pedazos de su carne, ni sangre de su corazón, cuando se ha concebido la idea redentora; hay que darse entero, o no aspirar a redimir"; en "El espíritu del conde", en fin, glosa doña Emilia el artístico fin del escritor, al que coloca al lado de San Francisco, con lo que se vuelve a ponerse en evidencia la distancia entre la vocación genuina de éste y la falsa de aquél. La desconfianza de la autora hacia la conversión del ruso la expuso también en su artículo "El conde Tolstoy", donde compara la conversión y la vida de éste con las de San Francisco y anota algunas semejanzas (ambos son "hombres que tratan de realizar la esencia de su ser"), pero también importantes diferencias, y, sobre todo, la falta de concordancia entre teoría y praxis religiosa en el conde, frente a la perfecta coherencia de la vida de San Francisco: "La radiante unidad de la biografía franciscana contrasta con el hamletismo del conde, que quiso redimir... y guardar la ropa" (Pardo Bazán 1910-1911: 1513).

Por último, hacen también un uso espurio de la santidad, quienes la asumen como un modo de vida al margen de lo humano; en el cuadro religioso que dedica a "Santa Teresa, reina" afirma Doña Emilia: "No se desmiente en los santos la condición humana, y acaso interesan más aquellos en quienes observamos la lucha de las pasiones y de la gracia, como en San Agustín y en esta reina medieval" (Pardo Bazán 1925b: 1574). El D. Julián de *La madre naturaleza* es un claro ejemplo de este modo de vivir la santidad; entre *Los pazos de Ulloa* y esta su segunda parte se produce un cambio sustancial en la perspectiva desde la que la santidad se presenta. En *Los pazos* Julián lleva una vida que puede tildarse de santa, no sólo por sus prácticas religiosas, sino sobre todo porque experimenta el martirio cotidiano de sus sentimientos en la confrontación con D. Pedro y al contemplar la infelicidad de Nucha; en esta novela el clérigo resulta simpático a pesar de su cobardía, porque vive en el mundo, comprometido con él; se nos antoja un ser de carne y hueso, con sus debilidades y sus virtudes, aquejado como se halla de la pasión amorosa. Su imagen en *La madre naturaleza* resulta acartonada y tal vez un tanto inverosímil; al igual que en la novela anterior, goza de fama de santo; es un santo en su apariencia externa, la de un auténtico asceta (Pardo Bazán 1887: 172-173), y en sus obras (*Ibídem*: 94); se ha despojado, sin embargo, de las pasiones, viviendo al margen del mundo afectivo, insensible a él:

> parecía llevar sobre las facciones una máscara, una especie de barniz de impasibilidad, austeridad y desasimiento, que le daba gran semejanza con algunas pinturas de santos contemplativos que andan por las sacristías. Eran sus trazas como de hombre que huye de la vida de relación y se concentra en su pensamiento, procurando envolverse en una especie de mística indiferencia por las cosas exteriores, que no es egoísmo porque no impide la continua disposición del ánimo al bien, sino que parece coraza que protege a un corazón excesivamente blando contra roces y heridas. La forma cristiana de la impasibilidad estoica. (Ibídem: 303-304)

Esta actitud de desasimiento afectivo es la que propicia el incesto de Perucho y Manolita, del que él aparece en último término como responsable moral.

De la hagiografía clásica a la moderna: *Dulce Dueño*.

La última novela de Doña Emilia, *Dulce Dueño*, es sin duda la que mejor sintetiza sus ideas sobre la santidad; en la misma, a partir del modelo de la santa clásica Catalina de Alejandría se reformula la santidad en un sentido moderno en la figura de Lina Mascareñas. La elección del modelo no es casual, ya que Santa Catalina de Alejandría, como ya hemos señalado, representa en su más alto grado el gusto por la sabiduría y la belleza, la defensa a ultranza de la individualidad y la libertad femeninas, y la fusión entre los valores religiosos y artísticos (la santidad y la superioridad estética), que había empezado a insinuarse en *La quimera*.

La narración hagiográfica de la vida de Catalina en el capítulo I de *Dulce Dueño*, un auténtico relato arqueológico, es el cañamazo sobre el que se borda la vida de Lina Mascareñas, la santa moderna. El texto sugiere que la santa del siglo III sigue vigente a través de las canciones de corro infantiles, así como, por supuesto, de manifestaciones artísticas como la placa del XV o un lienzo italiano. Pero entre la Alejandrina y Lina Mascareñas existe una considerable diferencia, debida no sólo a la distancia cronológica que media entre ambas sino también al hecho de que Lina es un personaje producto de su tiempo; así, frente a la apabullante sabiduría de Catalina la de Lina no deja de ser superficial, frente a la belleza natural de aquella se destaca la artificial de Lina, y frente a la no renuncia estética de Catalina (martirio físico) se yergue la forzosa renuncia de Lina (martirio moral). Además, sobre el personaje pardobazaniano confluyen sin duda otros contemporáneos que le prestan su particular perfil: el estereotipo de mujer perversa de fin de siglo, las Dalila y Mesalina (Pardo Bazán 1911a: 264), "la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe" (*Ibídem*: 265) y la Salomé (no aludida directamente sino a través de la cabeza del Bautista-Agustín, *Ibídem*: 219) inciden en el episodio de su relación con Agustín Almonte; el modelo de la pecadora arrepentida, que la autora representó en Santa María Magdalena y en Santa Pelagia (Romero Tobar 1982; Sánchez Ortega 1995), y los personajes galdosianos Nazarín y Halma[17] en la fase final de su biografía, la de su camino místico hacia el encuentro con el Dulce Dueño. Con todo ello, Lina resulta un personaje complejo, quizás una réplica a la afirmación galdosiana de que es muy difícil que la santidad se dé entre las clases elevadas: "No niego que pueda existir en nuestros tiempos la santidad; pero me resisto a admitirla en las altas clases", se dice en *La incógnita* (Pérez Galdós 1889: 233); una afirmación que se cumple en el fracaso de personajes como los galdosianos María Egipcíaca y la condesa de Halma, pero no en Lina, mujer soltera y de clase acomodada que sigue su camino hacia la santidad

[17] El influjo de la primera de estas figuras ya lo señaló Nelly Clémessy 1973: 598.

aun a costa del desclasamiento social, terminando por ingresar en un manicomio acusada de locura (acusación que también había pesado sobre el Nazarín galdosiano). Si la vida de Catalina Alejandrina, en fin, es una vida ejemplar, no lo es menos la de Lina Mascareñas, a través de cuya biografía la autora construye una novela femenina ejemplar para las mujeres de su tiempo.

Conclusiones:

El motivo de la santidad se revela nuclear en la narrativa de Emilia Pardo Bazán, pero no es en modo alguno exclusivo de ella; parece ser un tema de moda en la literatura de entre los siglos XIX y XX, a través del cual se busca reformular, en el terreno de la ficción, la hagiografía clásica, adaptándola a los nuevos tiempos.

Se siguen editando repertorios hagiográficos sobre los santos de antaño, como el citado de Croisset, y se publican no pocos ensayos sobre algunos de los santos más célebres, v.gr. la biografía de Santa Teresa por Gabriela Cunninghame Graham o la de San Francisco por Paul Sabatier, pero más que en el contenido, se insiste en la forma de escribir estas vidas, como hace Clarín en su artículo sobre la *Leyenda de oro*, citando como autoridad el prólogo de Dupanloup a la vida de Sainte Chantal escrita por Bougaud.

Pero ¿qué pasa con los santos modernos, que quedan fuera de los cauces de la hagiografía clásica? La respuesta está en la narrativa, que trata de reflejar la vida de esos santos modernos y de definir un nuevo modo de santidad como alternativa al clásico. La santidad al modo de antaño no es ya posible, dada la incomprensión manifiesta hacia quienes la adoptan como forma de vida ("Los padres del Santo", Carmiña Aldao), a veces incluso tildados de locos (Lina Mascareñas); resulta incompatible con la vida moderna, y tal vez se ha convertido en un ideal irrealizable como se apunta en "La última ilusión de Don Juan", o meramente estético, como se insinúa en "Los adorantes" (1904).

Doña Emilia conocía muy bien la hagiografía clásica, principalmente las leyendas del siglo XIII vinculadas al franciscanismo, como ha demostrado Ana María Freire (2001); desde su conocimiento del género, le interesó también la invención de leyendas hagiográficas de ambientación decimonónica, como se revela en ese temprano y nunca concluso proyecto de escribir una colección de leyendas que abarcara los siglos XIII y XIX; los relatos vinculados a esta última cronología se distinguían por la originalidad de sus argumentos y por referirse a sucesos sobrenaturales, y de ellos sólo llegó a ver la luz "El rizo del Nazareno".

La nueva santidad que la narrativa de entre siglos propone adopta al precepto de la sencillez evangélica, conlleva el amor a todas las criaturas, y tiene por ello hondas implicaciones humanas; es una santidad cotidiana que se encarna en seres anónimos y humildes, de distintos sexos y procedencias sociales (aunque parece encontrarse más a gusto entre los menos favorecidos), se proyecta con frecuencia en la actividad

por medio del ejercicio de la caridad o del trabajo y tiene como piedras de toque el martirio (casi siempre moral) y el milagro (individual). Tal vez la principal diferencia con respecto a los santos clásicos radique en que estos santos no son canonizables, como señala el narrador de *Ángel Guerra* (Pérez Galdós 1890-1891: 466).

El paradigma de esta nueva santidad es San Francisco de Asís, santo de notorio atractivo para los escritores del fin de siglo, y para la propia Doña Emilia. No obstante, en la narrativa pardobazaniana ostentan una obvia relevancia las santas, desde la serie de *Cuadros religiosos*, pasando por los cuentos hasta las novelas, en particular *Dulce Dueño*; entre las santas preferidas por la autora se cuenta sin duda Teresa de Jesús ("la gran mujer, la gran santa, el gran escritor de nuestra lengua, el gran testimonio de nuestra alma nacional", Pardo Bazán 1925b: 1589), pero también Clara de Asís (recordada en el *San Francisco de Asís*, en "La borgoñona", en "La comedia piadosa. Casuística"), Isabel de Hungría (evocada en el *San Francisco de Asís* a través de la biografía de Montalembert, en los cuadros religiosos dedicados a María de Cervellón y Santa Elena emperatriz, y en *La prueba* a través del cuadro de Murillo[18]), Catalina de Siena (citada en el cuento "De Navidad" y en el cuadro religioso dedicado a Catalina de Alejandría), las santas sabias como Catalina de Alejandría, Bárbara y Pulqueria y las pecadoras arrepentidas como María Magdalena y Pelagia. Así que, la santidad pardobazaniana, que comienza por ser franciscana y lo es en sus aspectos fundamentales, termina por ser una santidad femenina según el modelo de Catalina de Alejandría, santa que, por sus cualidades, es sin duda aquella con la que la autora mejor se identifica, con la ventaja añadida de ser una santa legendaria, con lo que se presta a la evocación imaginativa.

La afirmación de una santidad genuina pasa también en la narrativa de Doña Emilia por denunciar a quienes pecan contra ella, fundamentalmente las clases altas, ya sea por ignorancia, por hipocresía, por soberbia o por falta de compromiso con lo humano; a menudo, el narrador recurre a la ironía para mostrar y sugerir los efectos de una santidad mal entendida.

Con todo ello, en la prosa de entre siglos, y particularmente en la de Emilia Pardo Bazán, el del santo se constituye como nuevo arquetipo heroico que habría que sumar a los seis que distingue Carlyle en su *Tratado de los héroes*; se trata de un héroe moral, cuya biografía posee un valor ejemplar, aunque también en la prosa de Doña Emilia el santo es un arquetipo estético, por el sentimiento y por la percepción artística, capaces ambos de suscitar la emoción religiosa.

[18] Hemingway (1983: 79-80), como antes Clémessy (1973: 584), afirma que el personaje de Carmiña Aldao está construido sobre un tipo hagiográfico y no sobre un personaje conocido por la novelista, y relaciona a Carmiña con la "Santa Teresa reina" de uno de los *Cuadros religiosos* (Hemingway 1983: 81). Este tipo hagiográfico podría ser perfectamente el de Santa Isabel de Hungría, al que se alude en el texto; no hay que olvidar, sin embargo, que *La légende de Saint Julien L' Hospitalier* de Flaubert termina con una escena parecida a la que cierra *La prueba*.

La importancia concedida al tema de la santidad en la prosa de Doña Emilia es un indicio del interés literario por el mismo en este periodo. Autores contemporáneos como Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Valle-Inclán, incluso Unamuno, proponen también una reformulación del género hagiográfico en la narrativa. Probablemente en el origen del interés por este tema se halle la narrativa galdosiana, en la cual es un leit-motiv recurrente, desde *La Fontana de oro* (1870) y *La familia de León Roch* hasta *Misericordia* (1897), sobre todo a partir de *Ángel Guerra*, aunque quizás el punto de inflexión se halle en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (Lida 1975); además, Galdós no sólo construye arquetipos heroicos de santidad (como Pardo Bazán), sino que reflexiona con frecuencia sobre el tema en sus novelas, pasando de negar la posibilidad de la santidad en el mundo moderno a afirmarla y definir su peculiar carácter.

Clarín perfila el carácter del nuevo santo en su relato breve "El Señor" (1892), Palacio Valdés en *Marta y María* (1883), *La fe* (1892) y *Santa Rogelia (De la Leyenda de oro)* (1926). Valle-Inclán en *Flor de santidad* (1904) y en los 11 cuentos previos sobre los que se compone la novela; este relato hagiográfico presenta un parentesco nada casual con cuentos de Doña Emilia como "Las tapias del camposanto", "Un destripador de antaño" y "El peregrino" (Díez Taboada en Valle-Inclán 1904: 88), pero también con "La borgoñona" (el peregrino que pernocta en el establo de la casa de la borgoñona y es presa de la tentación pero no sucumbe a ella[19]) y "La santa de Karnar" (la curación milagrosa en "Santa Baya de Cristamilde"). Por parecidos derroteros discurre la narración hagiográfica que es el *San Manuel Bueno, mártir* (1933) de Unamuno; el protagonista es el héroe agónico, que asume una santidad anónima, cotidiana, activa, heroica, mártir, plena de humanidad, dolorosa por su no creencia en una inmortalidad que se ve obligado, sin embargo, a predicar:

> Entonces –prosiguió mi hermano-comprendí sus móviles y con esto comprendí su santidad; porque es un santo, hermana, todo un santo. No trataba, al emprender ganarme para su santa causa –porque es una causa santa, santísima-, arrogarse un triunfo, sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión si quieres, de los que le están encomendados; comprendí que si los engaña así –si es que esto es engañar- no es por medrar. Me rendí a sus razones, y he aquí mi conversión. Y no me olvidaré jamás del día en que diciéndole yo: "Pero, don Manuel, la verdad, la verdad ante todo", él temblando, me susurró al oído –y eso que estábamos solos en medio del campo-: "¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella" (Unamuno 1933: 46)

[19] Leonardo Romero (1999) añade a las 11 versiones del texto anteriores a la novela, la que se inserta en la novela valleinclaniana *La cara de Dios*, donde el peregrino es un piadoso caminante que conversa amigablemente con ella y que le cuelga un rosario al cuello, pero no la posee sexualmente, como sí hace en las restantes versiones del texto; indudablemente esta versión concuerda mejor con la del cuento pardobazaniano.

Que el asunto está de moda se corrobora además por el hecho de que se publique algún santoral burlesco, como el que hacia 1891 firma "Un sacristán jubilado" (Narciso Campillo) bajo el título de *Historias de la corte celestial*; en el mismo el autor denuncia las inverosimilitudes y fraudes de las vidas de santos con un marcado tono humorístico, parecido sin duda al empleado en la carta escrita a Juan Valera en septiembre de 1887 y a la que este contesta:

> Con mucho contento recibí la carta de usted del 14; pero no la vida de esa santa que usted decía enviaba, y que me hubiera divertido leer por haber sido la santa, en su estado pre-sántico, una puta de tomo y lomo, como Santa María Egipciaca, la Magdalena, la Baltasara y otras, aconteciendo con estas lo contrario que con aquellas que dice la copla:
>
> Estudié para monja,
> luego fui puta,
> el vecino del culo
> tuvo la culpa.
>
> Envíeme usted, pues, la vida de esa santa que dejó olvidada y no incluyó en su epístola (carta a Narciso Campillo de 20 de septiembre de 1887)

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1860), *Compendio del Año Cristiano u oración diaria. Contiene: la explicación del misterio, o la vida del santo, con su estampa historiada correspondiente a cada día; reflexiones sobre la epístola; meditación de la moral del Evangelio; y otros devotos ejercicios, escogido y compendiado de las obras del P. Croisset*, Baeza, Imprenta de la Comisión general de libros, vol. I

- AA.VV. (s.a.), *El cristianismo y sus héroes*, dirección de D. Jaime Cardona (obispo de Sión), Madrid, Mariano Núñez Samper editor, vol. I

- ALAS, Leopoldo: véase CLARÍN.

- BAÑOS VALLEJO, Fernando (1989), *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de Doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de Filología Española,

- CAMPILLO, Narciso ("Un sacristán jubilado") (s.a.), *Historias de la corte celestial*, Madrid, Imprenta Popular

- CLARÍN (1900), "Prólogo" a *Resurrección*, en Yvan Lissorgues, *Clarín político II*, Institud d'Etudes hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 194-201

- --- (1901), "*La leyenda de oro*", *Siglo pasado*, ed. de José Luis García Martín, Gijón, Libros del Pexe, 1999, pp. 101-120

- CLÉMESSY, Nelly (1973), *Emilia Pardo Bazán romanciére (la critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, vol. II

- COSTA, Mariano (1855), *La corte celestial de María*, Madrid, Librería Española

- CROISSET, P. Jean (1753-1763), *El Año Cristino o Ejercicios devotos para todos los días del año* por el P. Juan Croisset, París, Garnier, 1877, 6 vols.

-FREIRE LÓPEZ, Ana María (2001), "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (Un desconocido proyecto de juventud)". Comunicación leída en el XIV Congreso de la AIH, Nueva York, 16-21 de julio de 2001 [en prensa]

- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1985), *San Francisco de Asís en la literatura hispánica contemporánea*, Salamanca, Universidad Pontificia,

-HEMINGWAY, Maurice (1972), "The Religious Content of Pardo Bazan's *La sirena negra*", *BHS*, XLIX, pp. 369-382

- --- (1983), *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press,

- --- (1989), "Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *BHS*, LXVI, pp. 241-250

- LATORRE, Yolanda (2002), *Musas trágicas (Emilia Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida,

- LIDA, Denah (1975), "Galdós y sus santas modernas", *AG*, X, pp. 19-31

-PARDO BAZÁN, Emilia (1882), *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, Madrid, Librería de Miguel Olamendi

--- (1885), *La dama joven. Bucólica. Nieto del Cid. El indulto. Fuego a bordo. El rizo del Nazareno. La borgoñona. Primer amor. Un diplomático. Sic transit. El premio gordo. Una pasión. El príncipe amado. La gallega*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras (Daniel Cortezo y Cía)

--- (1886), *Los Pazos de Ulloa*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1986

--- (1887), *La madre naturaleza*, Madrid, Alianza, 1985, cuarta reimpresión.

--- (1890a), *Una cristiana*, en *Obras completas, III*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 1-195

--- (1890b), *La prueba* en *Ibíd.*, pp. 197-401

--- (1891a), "Crónica literaria", *Nuevo Teatro Crítico*, año I, n. 7, julio 1891, pp. 84-93

--- (1891b), "Por la España vieja: los santos de Valladolid", *Nuevo Teatro Crítico*, n. 10, octubre 1891, pp. 69-83

--- (1892) *Los franciscanos y Colón. Conferencia de la Sra. Dª Emilia Pardo Bazán leída el día 4 de abril de 1892*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra

--- (1899), *Cuentos sacro-profanos*, Madrid, Renacimiento, segunda ed. (*Obras completas*, tomo XVII)

--- (1905), *La quimera*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991

--- (1910-1911), "El conde Tolstoy", *La lectura*, diciembre 1910-enero 1911 en *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1497-1519.

--- (1911a), *Dulce Dueño*, ed. de Marina Mayoral, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1989

---, (1911b), "Crónicas de España", *La Nación*, 31 de mayo de 1911, p. 6 en Emilia Pardo Bazán, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, vol. I, pp. 530-534

---, (1915), "Crónica de Madrid", *La Nación*, 21 de junio de 1915, p. 4, en Emilia Pardo Bazán, *La obra periodística completa en La Nación...*, vol. I, p. 21 –21

--- (1917), "Crónicas de España", *La Nación*, 4 de junio de 1917, p. 5, en Emilia Pardo Bazán, *La obra periodística completa en La Nación...*, vol. II, pp. 1197-1200

--- (1923), *El lirismo en la poesía francesa*, en *Obras completas. Tomo XLIII*, Madrid, Renacimiento, s.a.

--- (1925a), *Cuadros religiosos*, con prólogo de Luis Araujo Costa, Madrid, Pueyo

--- (1925b), *Cuadros religiosos*, en *Obras completas. Novelas y cuentos. Tomo II*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1568-1595

-s.a., *El heroísmo y la santidad como temas estéticos*, sig. 272/6.0 (conferencia inédita conservada en el archivo de la Real Academia Galega de A Coruña)

--- (1990), *Cuentos completos*, estudio preliminar, edición, bibliografía, notas y censo de personajes de Juan Paredes Núñez, La Coruña, Gaesa, 4 vols. (Fundación "Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa")

- PATIÑO EIRIN, Cristina (2001), "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán",

Homenaje a Benito Varela Jácome, ed. de Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 455-475.

-PÉREZ GALDÓS, Benito (1878), *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza, 1977, segunda ed.

- --- (1886), "Santos Modernos", *La prensa*, Buenos Aires, 15 febrero 1886, en Benito Pérez Galdós, *Cronicón (1886-1890). Obras inéditas VII*, ed. de Alberto Ghiraldo, Madrid, s.a., pp. 7-17

- --- (1889), *La incógnita*, Madrid, Taurus, 1976

- --- (1890-1891), *Ángel Guerra*, Madrid, Hernando, 1970

- --- (1897), *Halma*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913

- PROTA Y CARMENA, Maria Isabel (1894), *La Eucaristía y la virginidad. Biografías compendiadas de las santas vírgenes más devotas del Santísimo Sacramento*, Madrid, Imp. de Enrique F. de Rojas

- RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2/vol. 3, tomo 2/vol. 4 y tomo 2/vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal

-RÍOS, Blanca de los (1925), "Páginas hagiográficas de la condesa de Pardo Bazán", *Raza Española*, Año VII, nº 83-84, pp. 21-26

- ROMERO TOBAR, Leonardo (1982), "Hagiografía y narrativa del XIX: pervivencia del tema de la pecadora arrepentida", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. IV. Literatura*, Madrid, Gredos, pp. 383-393

--- (1999), "*Flor de santidad*, su proceso de redacción y la figura del doble", en AA.VV., *La generación el 98. Relectura de textos*, Málaga, pp. 245-253

- RUIZ RAMÓN, Francisco (1964), "La santidad: historia de una ucronía", en *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 174-195

- SÁNCHEZ ORTEGA (1995), María Helena, *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza

- UNAMUNO, Miguel de (1933), *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Alianza, 1978, séptima ed.

- VALLE-INCLÁN, Ramón Mª del (1904), *Flor de santidad*, ed. de Mª Paz Díez Taboada, Madrid, Cátedra, 1993

- WOOD, Jennifer J. (1989), "Franciscan Morality and Spirituality in Emilia Pardo Bazán's *La quimera*", *Letras peninsulares*, 2:1, pp. 109-121

Ermitas Penas
(Universidade de Santiago de Compostela)

Insolación y Morriña, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán

La ilustración de libros, y en concreto novelas, en el siglo XIX fue una moda que no gozó unánimemente del favor de los escritores. Ciertas noticias nos hacen pensar que tanto Dickens como Twain, Galdós y Pereda tenían una opinión favorable hacia ellas[1]. Flaubert, sin embargo, adoptaba una actitud opuesta: el texto ilustrado se convertía para él, según S. Miller, en algo propio de "libros para niños y personas analfabetas"[2]. Y no sólo eso, lo rechazaba porque lo creía empobrecedor para los lectores al limitar o destruir sus potencialidades imaginativas[3].

El autor de *Fortunata y Jacinta* confesaba en el prólogo ("Al lector") de la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* que "antes de aún bien pensada" la obra, "consideré y resolví que (...) debían ser, tarde o temprano, una obra ilustrada"[4]. Y, aún teniendo en cuenta, como ha señalado P. Bly, que lo expuesto por Galdós en ese prólogo y en el epílogo a las dos primeras series, pueda interpretarse tanto un agradecimiento a los artistas gráficos como una muestra de propaganda comercial, no hay duda del vivo interés que don Benito manifiesta por la labor ilustradora[5]. No sólo se evidencia en la correspondencia con aquellos, sino en su afirmación de que determinadas creaciones literarias, como la suya, "amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce"[6].

Leopoldo Alas, por su parte, rechazaba en un principio los grabados pero acabó aceptándolos por razones crematísticas de mercado, tal como puede deducirse de sus palabras en una carta –26-XI-1890- dirigida a su editor Manuel Fernández Lasanta: "Verdad es que, en general, no me gustan los libros míos con monos... pero reconozco la conveniencia *industrial* de *ilustrar*"[7]. E, incluso, en esta misma carta admite que *Doña Berta*, *Cuervo* y *Superchería* "se prestan a llevar grabados" (56). Como han señalado J. Blanquat y J. F. Botrel, *Clarín* sufre "una cierta evolución"[8] en

[1] Véase S. Miller (1987), R. Gutiérrez Sebastián (2000 y 2003). Confróntese también Dorca (2002).

[2] Véase S. Miller (1987: 34).

[3] Esto escribía Flaubert a Ernest Duplan: "Une femme desinnée ressemble à une femme, voilà tout. L' idée est dès lors fermée, complete, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu' une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d' esthétique, je refuse formellement toute espèce d' illustration" (citado por J. Ricardou 1972: 79).

[4] Citado por S. Miller (2001: 171).

[5] P. Bly (1995: 281).

[6] Citado por S. Miller (2001: 172).

[7] J. Blanquat y J.-F. Botrel, eds. (1981: 55). Véase también R. Gutiérrez Sebastián (2002).

[8] J. Blanquat y J.-F. Botrel, eds. (1981: 55, n. 80).

su postura sobre las ilustraciones, que le llevará de negarlas a proponerlas, casi tres años después, en una nueva epístola –14-VI-1893- en la que le pide a Fernández Lasanta que haga una edición ornamentada de sus cuentos y le recomienda un ilustrador. Aparte los motivos económicos, Leopoldo Alas añade, en este caso, otros artísticos relacionados con la calidad de los grabados. Pero, además, como en la carta de 1890, la naturaleza textual se convierte en algo determinante: "los cuentos se prestan mucho a ello" (72). Y esto no sólo para el escritor asturiano, ya que Galdós esgrime el mismo argumento e idénticas palabras para defender que los dibujos eran beneficiosos si los escritos "se prestaban a ello"[9].

De los escasos testimonios de que disponemos hoy día, puede deducirse que Emilia Pardo Bazán tampoco se mostró demasiado tajante al respecto. Si bien no sentía gran aprecio por la ilustración de novelas, parece admitirla más que por las características del texto literario, como Alas y Galdós, por el aspecto gráfico, que Alas también contemplaba. Dice así a N. Oller en una carta del 27 de enero de 1886: "Las novelas están mucho mejor sin ilustraciones, a menos que éstas sean una cosa muy artística"[10]. Sin embargo, sus entregas de 1889, *Insolación* (Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ª) y *Morriña* (Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ª), no sólo se publicaron el mismo año y por la misma casa editora, en la Ciudad Condal, sino que hermanadas por idéntico subtítulo –*Historia amorosa*- se ilustraron. José Cuchy Arnau (1858-1936), nacido en Puerto Rico, pintor de lienzos como *La chula* y *La aristócrata*, premiados en el Salón de Barcelona, ilustró *Insolación*. José Cabrinety, barcelonés, pintor y colaborador con sus dibujos en varias revistas como *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro* o *La Vida Galante*, ilustró *Morriña*[11]. Más tarde, en 1896, lo haría de la novela corta *El áncora*, publicada en *La Ilustración Artística* –13 de abril, nº 746- 4 de mayo, nº 749-. Antes, en 1885, la editorial Cortezo había publicado *La dama joven* con dibujos de Obiols y Delgado, y después, en 1902, la casa Bailly-Baillière e hijos sacaría a la luz *Misterio* con grabados de Arteta.

[9] Citado por S. Miller (1987: 35). Incluso, don Benito, subraya que hay "obras a las cuales las ilustraciones, por buena que sea, no añade nada" (citado por S. Miller: 2001: 172).

[10] Véase M. Mayoral, ed. (1989: 406).

[11] Véase A. Ezama Gil (1988). Hay todavía ciertas oscuridades sobre Cabrinety. Desconozco sus fechas de nacimiento y muerte. E. Trenc Ballester (1997: 52 y 130) lo incluye entre los dibujantes del semanario *Almanach de L' Esquella de la Torratxa*, y lo considera, junto a otros, como uno de los principales representantes de la escuela tradicional, ligada al público burgués, que ilustraba las colecciones de la Biblioteca Universal de Montaner y Simón y determinadas ediciones de las casas Henrich y Maucci. Agradezco desde aquí los desvelos de Marisa Sotelo para proporcionarme datos sobre el autor de los grabados de *Morriña*.

La correspondencia de Pardo Bazán con José Yxart muestra que la autora no fue ajena, ni mucho menos, a la tarea realizada por los dos artistas gráficos[12]. Con respecto al primero, no la consideró sobresaliente, y eso le preocupó, ya que como mencionábamos antes era partidaria únicamente de las ilustraciones si alcanzaban un nivel artístico. Las sucesivas cartas remitidas al catalán, recién nombrado director literario de la editorial Ramírez en que se publica la novela, son de gran interés para conocer su actitud y opinión sobre el trabajo tanto de Cuchy como de Cabrinety. En principio, refiriéndose al dibujante de *Insolación*, confiesa en su epístola de 24 de enero de 1889, que ha tenido que escribir a los editores "rectificando mis primeras impresiones sobre el ilustrador de mi novela"[13] porque le habían asegurado "que no había hecho (...) más que caricaturas" (400). Sin embargo, una vez vistos los grabados, doña Emilia no muestra ni gran entusiasmo, ni absoluta decepción, más bien las asume resignadamente, renunciando a sus exigencias artísticas y plegándose al arbitrio de los lectores:

> "La ilustración, sin ser una obra de arte de esas que sorprenden, resulta muy aceptable, bastante graciosa y fina (...) Yo al tratarse de la ilustración de un libro mío, no la miro como autora, sino como lectora solamente. Tengo en ese punto bastante desprendimiento moral, y aquello que la gente puede aceptar gustosa, creo que debo aceptar yo lo mismo" (400).

Por si fuera poco, unos días más tarde en otra carta –4 de febrero- declara que a medida que avanza la novela las ilustraciones le parecen peores: "me gustaron más los primeros pliegos que los que van vendiendo (sic): tengo para mí que la tirada de la ilustración decae" (401).

Yxart debió tener en cuenta esta reconvención que la autora, no obstante, deslizaba con sutileza -"entre paréntesis" (401)- en su carta, pues posiblemente se lo comunicó a los nuevos dueños de la editorial, lo que hizo que las cosas cambiaran de un modo favorable, y así doña Emilia se lo hace saber casi un mes después –2 de marzo-:

> "Veo con mucha satisfacción que se ha arreglado lo de las ilustraciones de Insolación. Dé usted gracias a los Sres. Henrich. Y creo que ni para mí ni para ellos será de mal resultado lo hecho porque el público exige consideraciones y prudencia, máxime en libros así" (403).

[12] Carecemos, sin embargo, en este caso, de datos tan evidentes que muestren la colaboración entre escritor e ilustrador como Galdós y los hermanos Mélida, Arturo Lizcano, Pellicer y Apeles Mestres en los *Episodios nacionales*. Véase S. Miller (2001:167-219). Y, por supuesto, de los testimonios que atestiguan la relación de Pereda con Apeles Mestres, dibujante de *El sabor de la tierruca* y *Al primer vuelo*, aportados por R. Gutiérrez Sebastián (2000 y 2003).

[13] Véase D. Torres, ed. (1997: 400).

Hasta tal punto Pardo Bazán –siempre con su antigua idea del valor artístico de la ilustración de novelas- quedó sólo medianamente satisfecha del trabajo de Cuchy para *Insolación* que, apreciando la sensibilidad de José Yxart, al que siempre respetó como crítico, le muestra su confianza a la vez que lo involucra muy delicadamente en la elección del ilustrador de su siguiente obra: "Me fío en usted para la ilustración de *Morriña*, y tengo seguridad de que lo hará usted mejor que yo misma" (403).

Doña Emilia, en vista de lo sucedido, pretende ahora asegurarse la calidad óptima de las ilustraciones de su nueva novela, incluso participar de forma indirecta, según lo que se deduce de sus palabras en la carta a Yxart del 4 de febrero de 1889. Seguramente, las viñetas dedicadas a Asís Taboada o a su pretendiente Diego Pacheco no le convencieron, y una de las razones pudo estar en la diferencia entre lo imaginado por la autora y lo plasmado por Cuchy[14]. No desea que ocurra lo mismo con *Morriña*: quiere un retrato concreto del protagonista, el que el ilustrador puede sacar de una fotografía que ella tiene en su poder. Dice Pardo Bazán:

> "Para cuando llegue el momento de ilustrar Morriña, envío a usted el retrato del héroe. Me gustaría que el dibujante se inspirase en él, pues así la imaginación (mía) notaría menos distancia entre lo concebido y lo interpretado" (401).

E, incluso, esa fotografía debe inspirar la ilustración de "la escena en que el héroe se pone la levita, etc., por orden de su mamá" (401). Sin embargo, no existe esa viñeta, recomendada por la escritora, que de estarlo debiera situarse en el capítulo XII de la novela, aunque la tal fotografía bien pudo servir de base al dibujo de la página 17 que plasma a Rogelio de busto en el que se delata su origen como retrato fotográfico.

Todo lo cual aventura una supuesta falta de control de la escritora sobre la elaboración de los grabados. A pesar de ello, y al contrario de lo ocurrido con *Insolación*, doña Emilia se muestra complacida con la obra de Cabrinety: "La ilustración de *Morriña* me pareció y parece a los inteligentes más bonita y *réussie* que la de *Insolación*. Felicitémonos pues" (406). Y en esto la escritora coruñesa tenía toda la razón.

Por lo que respecta a la crítica especializada, las reseñas que se publicaron sobre ambas novelas no se hicieron demasiado eco del aspecto gráfico-ilustrado. Ni Juan Sardá ni Emilio Bobadilla –*Fray Candil*- se refieren a él[15]. *Clarín*, que tan mal enjuiciaría la feliz aventura de la joven viuda gallega, habla en un *Palique* –*Madrid Cómico*, 11 de mayo de 1889- de "inusitada hermosura tipográfica, finísimos grabados y otras

[14] Tampoco a Pereda le gustaron las que Apeles Mestres dedicó a Nieves, la protagonista de *Al primer vuelo* (R. Gutiérrez Sebastián 2003: 142).

[15] Sólo en un comentario sin gracia y casi grosero, el último afirma sobre la protagonista: "a juzgar por los grabados de Cuchy, lo que es buena hembra, lo es. ¡Ya lo creo! Que tomara forma y vida, y ya me guardaría yo de criticarla" (1889: 3).

excelencias de este orden"[16]. Valoración sincera por parte del crítico asturiano que reiterará más adelante en "Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras": "hermosura y simpática forma tipográfica, una edición de lujo inusitado en España, y que honra a la casa Ramírez"[17] . Sólo Mariano de Cavia se explaya en la evaluación de Cuchy, y en unos términos elogiosos que debieron agradar a doña Emilia, aunque contrastasen con su propia opinión:

> "Sus lindos dibujos -admirablemente reproducidos por el fotograbado- están todos tomados del natural, y como resultan igualmente <vívidos> que las escenas de la novela, completan a maravilla esta intensa y palpitante reproducción de la vida de Madrid. Hay algunas figuras como las mejores de Ortego, y varias cabezas que no se desdeñaría en firmar el mismo Alenza. El conjunto, con ser de un sabor tan madrileño, está impregnado de modernismo que constituye el mayor atractivo de los libros ilustrados en París, y con los cuales rivaliza gallardamente Insolación en bondad y baratura"[18].

Con respecto a *Morriña*, *Clarín* en la segunda parte de su reseña a la novela (*Madrid Cómico*, 23-XI-1889) se refiere a sus "grabados bonitos"[19].

El estudio de las ilustraciones de un texto puede ser sometido a diferentes niveles de análisis que implican al ilustrador, sobre todo, pero también al tipógrafo. Es el primero el que, tras la lectura previa del material literario del que selecciona lo que ha de ornamentar, decide un determinado número, tipología y temática de las viñetas. Su intervención con respecto a ese material suele ser de mimesis o analogía interpretativa pero, en ocasiones, puede también distanciarse y ofrecer, por ello, otro sentido e, incluso, actuar como censor no dibujando determinados aspectos que el texto, sin embargo, no oculta[20]. Cuando una novela, como es el caso de las dos de Emilia Pardo Bazán, se ha ilustrado, el producto literario se convierte en algo más complejo. Entendido como texto novelístico o narrativo, se aúnan en él dos dimensiones diferentes, pero indisociables, el *texto literario* y el *texto gráfico*[21] . Las relaciones entre ambos vienen marcadas no sólo por el ilustrador, como se ha visto, sino por el tipógrafo que distribuirá, generalmente, las diferentes viñetas siguiendo una

[16] Vease E. Penas, ed. (2003: 92).

[17] E. Penas (2003: 108).

[18] M. de Cavia (1889: 2). Francisco Ortego (1833-1881), pintor, dibujante y caricaturista, ilustró el *Museo Universal*, *Gil Blas*, *El coscabel*, etc. y numerosos libros como el *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859), de P. A. de Alarcón; Leonardo Alenza (1807-1845), pintor de cuadros de tipo romántico como la *Muerte de Daoiz en el Parque de Artillería*, discípulo de Ribera y Madrazo e influenciado por Goya, fue también ilustrador.

[19] Véase E. Penas (2003: 98).

[20] J.-F. Botrel se refiere a esto al estudiar la ilustración de *La Regenta* en la que se omite "todo lo que tenga alguna connotación sexual" (1998: 478). Véase también con respecto a los textos ilustrados, J.-F. Botrel (1992).

[21] El término es de Galdós (1882: s.n. [2]) que lo emplea en el prólogo ("Al lector") de la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*.

proximidad espacial a lo escrito. Pero será el lector quien integre ambos parámetros, literario y gráfico, en la lectura, en esa doble lectura de palabras y dibujos. De tal manera que la propia recepción de ese texto novelístico ilustrado dará cuenta de la funcionalidad de las imágenes.

Pasemos al estudio de las ilustraciones de las dos novelas pardobazanianas, empezando, no obstante, por lo más externo. *Insolación*, diseñada en veintidós capítulos numerados con romanos, tiene, en sus 320 páginas, ciento cinco ilustraciones. De ellas cuarenta y cuatro están situadas, como era obligado, al comienzo y final de cada capítulo. Las sesenta y una restantes aparecen en el interior de los mismos. De éstas, la media más frecuente es la de 2 viñetas por capítulo, lo que ocurre en seis: I, VII, XIII, XVIII, XIX y XXI. Cuatro llevan 3 –VI, X, XI y XV- y otros cuatro 1 –IX, XVII, XX, XXII-. El capítulo más ornamentado es el III con 8 grabados, seguido del IV con 6, el II y el V con 5 y el XVI con 4. Los capítulos VIII, XII y XIV carecen de ilustraciones interiores.

Una primera justificación de este reparto tiene que ver tanto con la extensión del capítulo como con su naturaleza. En este sentido, el que el III sea el más iluminado se debe no sólo a que es el capítulo más largo de la novela, sino a su riqueza en situaciones y variedad de focos espaciales que van surgiendo en el relato, a partir del encuentro matutino de Asís y el gaditano hasta su recorrido por los puestos de la feria de San Isidro a la que han llegado en berlina, recorriendo un itinerario desde el centro de Madrid hasta las afueras.

La inexistencia de viñetas internas en los capítulos VIII y XII se prueba porque son los más cortos de la novela. No es ese el caso, sin embargo, del XIV, bastante más amplio. Aunque tampoco las lleva, la razón está en que continúa la larga e importante conversación entre la viudita y el comandante, iniciada ya en el XIII en idéntico escenario. El único grabado del IX se explica por su reducida extensión. También sólo tienen uno el XVII y el XX, aunque son más largos. El XVII no lleva ninguno en la segunda parte del capítulo porque trae de nuevo a Pacheco a casa de Asís, con lo cual repite personajes y espacio del anterior, en el que Cuchy introduce nada menos que tres viñetas de la pareja. Es la misma causa que puede esgrimirse para el XX: evitar la reiteración.

Los capítulos II y V, más amplios, gozan de 5 viñetas. El primero se centra en los salones de la duquesa de Sahagún que reúnen a diferentes tertulianos, los cuales intervienen en distintas conversaciones. El segundo narra el popular almuerzo de los protagonistas en un mesón situado en lo alto del cerro, cercano a la pradera de San Isidro. Interrumpido aquel por varios personajes pintorescos, abunda en situaciones sugerentes. El capítulo IV, finalmente, aunque más reducido, tiene 6 grabados. De nuevo, su naturaleza los determina: tipos, ambiente de la feria, incluso cierta perspectiva paisajística.

En cuanto a la tipología de las ilustraciones, cabe destacar su gran variedad. 31 representan personajes sueltos: 21 de cuerpo entero y 10 de busto. Cuchy,

obviamente, presta más atención a los principales. La más retratada es la protagonista –14 veces, 5 en el primer caso y 9 en el segundo-, seguida de Pacheco, pero bastante menos –4 veces y sólo en un caso de busto-. Pero no se olvida a los personajes secundarios como el difunto marido de Asís, el Padre Urdax, el guindilla, la florista, el chulo o la doncella.

23 viñetas corresponden a grupos compuestos por dos personajes. Lógicamente, las más numerosas son las 13 que se refieren a la pareja protagonista. Y como la marquesa de Andrade centra por completo el relato, no es extraño que también forme parte de otros dibujos con otros personajes: con su doncella Ángela (tres), con el comandante Pardo (una) o con su marido (otra). Sin embargo, el gaditano sólo aparece una vez con alguien que no sea Asís, en concreto en el capítulo I, acompañado de la duquesa de Sahagún.

Otros seres de carácter más secundario o accidental forman parte también de grabados en grupos de dos, como las tías Cardeñosa (una) o los aparecidos al hilo de la narración (tres) en el capítulo XIX: el mozo del merendero y la vieja cigarrera, sus nietecillas, y las muchachas, también empleadas de la fábrica de tabacos. No son desdeñables tampoco en número (veinticinco) las ilustraciones de escenas integradas por más personajes. De entre ellas, en once está presente la joven viuda. Y de las que forman grupos de tres (siete), ésta aparece en cuatro. Y en las dieciocho colectivas, lo hace en nueve. Este tipo de grabados, abundantes en figuras, atañen al capítulo II, que recoge la animada tertulia de la duquesa, y al III, IV, V, VI y VII en los que se relata la *aventura* de la feria de San Isidro con sus pintorescos puestos, atracciones, bailes, peleas, etc.

También hay grabados de objetos (ocho), a los que suele nombrarse en el propio texto. Algunos tienen que ver con la decoración de interiores, como los que aparecen en los capítulos XI y XVII, en este caso en la vivienda de la protagonista: la chimenea, el bargueño, cuadros, el perro de porcelana, los abanicos, jarrones o algunas plantas. Otros cobran cierta importancia en el relato como el "cacharro azul"[22] de heliotropos, gardenias y claveles –capítulo III- que Gabriel Pardo ha enviado a la marquesa; el conjunto de objetos –VI- a la venta de los puestos de la feria –rosquillas, flores, un botijo, una bota de vino-, comprados en su mayoría por Pacheco, o la maleta y las cajas abiertas sobre el suelo que dan cuenta de la inacabada preparación del equipaje, en el XVII. Sin duda, el objeto que adquiere mayor significado es el tarjetero del gaditano –XXI-, que lo delata como pretendiente, al ser encontrado de forma casual por el comandante (figura 1). Sólo el dibujo que cierra la novela, al final del capítulo XXII, puede identificarse con una viñeta exclusivamente ornamental, desvinculada del contenido del texto. Se trata de una ilustración galante y alegórica, que incluye un abanico con un supuesto Cupido, niño desnudo y alado, que juega con una mariposa, al que acompañan unas flores anudadas por una cinta en la que se lee la palabra FIN (figura 2).

[22] Citamos, y así se hará en adelante, por la primera edición: *Insolación. Historia amorosa* (1889: 53).

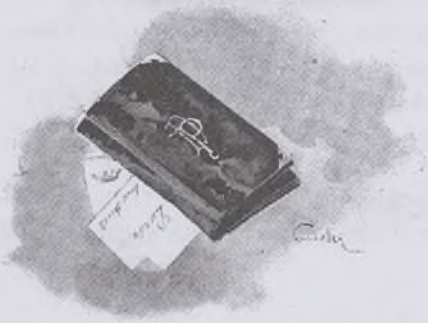

Figura 1

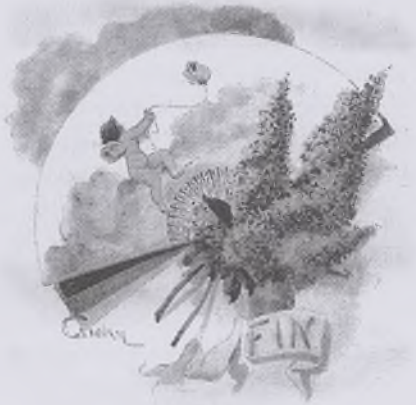

Figura 2

Pero los objetos pueblan también otros grabados en que las figuras individuales o en grupo no aparecen exentas sino instaladas en un determinado ambiente. Los interiores son bastante numerosos y diversos (cuarenta y seis). De ellos veinticinco corresponden a la casa de la marquesa de Andrade, el espacio más recurrente de la novela, en el que no sólo ésta recordará su agitada excursión a la feria de San Isidro, sino en el que recibirá una y otra vez a su pertinaz pretendiente. Los demás interiores pertenecen, entre otros, a la casa de la duquesa de Sahagún (cinco), al mesón en el cerro (cinco), a la pobre casa que cobija a Asís mareada (dos) y al merendero de las Ventas del Espíritu Santo (uno).

De nuevo surgen en las ilustraciones de interiores elementos decorativos: muebles –mesas, sofás, butacas-, lámparas, cortinas, tanto lujosas como pobres, jarrones, etc. Pero también utensilios domésticos como la taza de tila que toma la protagonista o los manteles, botellas de vino, platos, cubiertos, etc. del mesón o del merendero.

Los exteriores ilustrados pertenecen al mundo urbano madrileño y al semiurbano de las afueras en un total de treinta y cuatro. Ofrecen también bastante variedad. Algunos se centran en edificaciones conocidas (cinco): el puente de Toledo, la plaza y fuente de la Cibeles (figura 3), la plaza de la Cebada con su viejo mercado, la ermita de San Isidro y su fuente. Sólo dos en las humildes de la pradera y las Ventas. Escasos exteriores acogen a determinados personajes en el centro de la capital (siete), y en tres está presente la protagonista: en la ilustración en que aparece su coche con ella dentro y los de otras damas, transitando por la Castellana, en la que conversa con Gabriel Pardo en un banco del paseo de Recoletos, y en la que espera a Pacheco frente a la verja del Retiro, tal vez la más bella de la novela (figura 4). Otros reflejan al gaditano tal como lo encuentra Asís al dirigirse a las Pascualas (una), al cochero de ésta al pescante del carruaje (dos, figuras 5 u 6)[23], y a la murga que anima la inauguración de un ultramarinos en la calle de la marquesa (una).

Son más numerosos, sin embargo, los exteriores del extrarradio que incluyen a personajes (trece). Varios grabados representan el entorno de la feria de San Isidro (diez), de los que en 6 está la viuda: los de los puestos (tres), del baile (una), del colectivo de chiquillos, mendigos, gitanas, seres deformes... (una), de la pareja y el guindilla (una), de los coches alineados (una), de la pelea entre las dos muchachas (una), de la atracción de los columpios (una), de la marquesa ayudada a salvar un vallado por Pacheco (una) y de estos despidiéndose de la mujer a la puerta de su pobre casa (una). Sólo 3 exteriores se radican en la zona de las Ventas del Espíritu Santo: la entrada del vecino merendero donde las cigarreras preparan un guiso, la

[23] Son muy parecidas e interesantes. Presentan dos momentos diferentes de la narración y muestran el transcurso del tiempo: en la primera, el cochero está preparado, erguido sobre el pescante, para llevar a la señora. En la segunda, como Asís no ha bajado porque Pacheco ha irrumpido inopinadamente en su casa, las horas transcurridas hacen mella en aquél que, por el cansancio de la espera, aparece dormido, con la cabeza inclinada hacia delante y el cuerpo doblado.

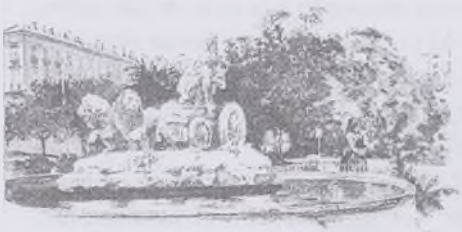

Figura 3

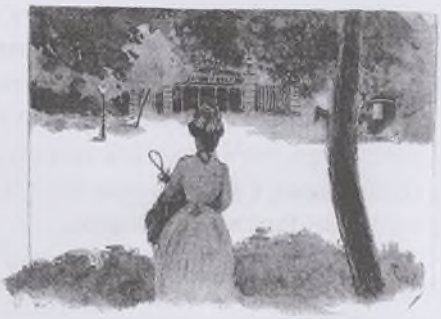

Figura 4

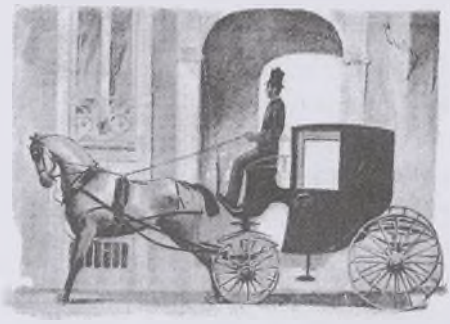

Figura 5

Figura 6

escalera de acceso al que acuden por ella el gaditano y Asís, y un descampado donde aquel se queda solo, tras ser abandonado por la protagonista.

Algunas ilustraciones al aire libre adquieren la perspectiva de un paisaje: la de las orillas del Manzanares en el capítulo III, la de los merenderos del cerro en el IV, la de la casuca en las orillas del río en el VII, y la del urbano y nocturno paseo de Recoletos en el XIV.

Examinado el contenido de los dibujos y antes de analizar cómo están realizadas y su relación con el texto literario, debemos consignar lo que a Cuchy no le interesó o no quiso ilustrar. Como es obvio, y en correspondencia con el contenido de la novela, que no la narra[24], no aparece ninguna viñeta alusiva a la entrega de la protagonista. Sin embargo, da la impresión que el ilustrador por la fuerza de las imágenes, que entran por los ojos, es más rígido que la propia escritora al no dibujar determinadas situaciones de contenido erótico que, sin embargo, sí están en el texto, narradas o descritas. Es llamativo que la pareja no aparezca, tras la noche de amor, más que en un edificante cuadro familiar con la niña de Asís, a la que Pacheco entretiene con un muñeco. No proviene el grabado del narrador, de su presente, sino del gaditano que le dice a su reciente novia, en referencia al futuro: "Entretanto... me dedicaré a tu chiquilla. ¿Eh? A los dos días... te la he conquistao" (319). Se ha omitido por parte de Cuchy la sugerente escena de los amantes a la mañana siguiente de esa significativa noche, asomados a la ventana -"juntos, casi enlazados, como si quisieran quitar todo sabor clandestino a la entrevista" (317)- que la viuda acaba de abrir, "despeinada, alegre, más fresca que el amanecer (...) sin recelo o más bien con orgullo" (317). No se han dibujado tampoco los momentos más sensuales del capítulo XVI, que el narrador asimila a determinados gestos del gaditano: "Aseveró esto metiendo sus dedos largos, de pulcras uñas, entre el pelo de la señora, y complaciéndose en alborotar el peinado sobrio" (227); "No contestó el meridional sino con un abrazo vehemente, apretado, repentino" (227); "respondió el amante cogiéndola de la cintura y obligándola quieras no quieras a que se acomodase en sus rodillas (...) la mecía como se mece a las criaturas (...) Asís le echó un brazo al cuello, y después de los primeros minutos, reposó la cabeza en el hombro del andaluz" (229-230); "Díjolo al oído de la dama, a quien estrechó más contra sí" (234); "sintió que dos brazos la ceñían el cuerpo. En medio de la lluvia de caricias delirantes (...) Asís entreoyó una voz alterada, que repetía con acento serio y trágico: -¡Te adoro... Me muero, me muero por ti!" (236). Por el contrario, Cuchy ilustra, en este mismo capítulo XVI, otras secuencias en absoluto eróticas, sólo muestra de la confianza que va surgiendo entre la pareja: la que Diego le calza una chinela o le toma una mano, y la que la joven viuda reposa la suya sobre el lado izquierdo del chaleco de su pretendiente, que él

[24] Doña Emilia, tras la aceptación por parte de la viuda de que Pacheco permanezca en su casa durante la noche, introduce una larga transición en la que destaca la idea del casamiento que cobra cuerpo entre los amantes, y, hábilmente evita la entrada de nadie ajeno a ellos mismos en la alcoba: "el amor (...) velaba a las puertas del aposento, cerrando el paso a profanos disectores" (317).

había colocado allí.

Otros dibujos edulcoran, tergiversándolo, el contenido del texto literario. Así, en el capítulo VII, Asís recuerda cómo mareada, se reponía en un pobre y aseado lecho, y el gaditano, sentado en una silla a su lado "acercando su cara a la dura almohada donde reclinaba la mía" (125) le decía dulces palabras. Mientras tanto ella "seguía estrujándole la mano izquierda con fuerza convulsiva, sonriendo y entornando los párpados" (125). Pues bien, en el grabado, Pacheco está de pie y es él quien coge un brazo de la viuda. En el capítulo XI, Diego "se llegó más, y bajando la cabeza, acarició las sienes de la enojada. Ésta se echó atrás, no tan pronto que ya no la sujetase blandamente por la cintura un brazo del gaditano" (168). La ilustración altera los gestos del varón por otros más recatados: la toma por el hombro y por la muñeca, y la besa en la mejilla.

No debe descartarse en esta supuesta autocensura de Cuchy la intervención de doña Emilia, antes mencionada. Tal vez "esas consideraciones y prudencia" para con el público que deben mostrar los dibujos, a que aludía en su citada carta a José Yxart, tengan que ver con ello.

Aparte estos casos, la labor del ilustrador fue en *Insolación* de bastante respeto para con el texto literario y, a veces, muy escrupulosa. Por lo general se guió por la información que éste contenía para realizar sus grabados, pero en ocasiones creó por su cuenta. Existen algunos tomados del natural, cuyo referente pertenece al mundo de la realidad. Entre ellos cabe destacar ciertos espacios urbanísticos, edificios u obras de la arquitectura civil o religiosa como la plaza de la Cibeles, el mercado de la Cebada, el puente de Toledo y la ermita de San Isidro y su fuente. Otros provienen del texto literario, y sus relaciones con éste arrojan una casuística muy variada. Aunque son frecuentes los que lo hacen de la mano del narrador, no pocos parten de la protagonista, que recuerda y focaliza su propia historia desde el capítulo II al VIII [25], además de otros personajes.

Por otra parte, las viñetas se refieren a diferentes situaciones, instantáneas concretas, objetos, etc., pero su apoyo textual no siempre es el mismo: a veces proceden de la narración o de una descripción, o simplemente se nombran, otras sólo se evocan. Casi todas tiene que ver con el designio realista de la novela, pero algunas reflejan lo intangible: el mundo de los sueños o de los pensamientos íntimos. Además, el ilustrador, como se anticipó anteriormente, introduce en ciertos casos grabados que, aunque no parezcan fuera de lugar, no se acogen a ninguna de las características indicadas.

Lo antedicho puede concretizarse del siguiente modo. Cuchy aprovechó determinados momentos puntuales de la narración, que él consideró significativos o cargados de expresividad, para realizar numerosas instantáneas. Entre ellas, las que plasman a la protagonista cuando "su doncella le dio la bata de tela turca para

[25] Véase E. Penas Varela, ed. (2001: 17 y ss.).

enjugarse" (151); a Pacheco abriéndole la puerta de su propia casa desde el interior de la misma (161); a su berlina con el cochero dormido en el pescante (180); a los criados recibiendo a Gabriel Pardo (181); a Asís, en bata, haciendo su aparición en la antesala (184); a la pareja (217) en el instante en que el gaditano "ocultó la cara en el pelo de la señora, descomponiéndole y echándole el sombrero hacia atrás" (218); a la viuda cuando se le cae una chinela (236) y Diego se la calza (237); a ésta, asomada al balcón, exponiendo sus mejillas sofocadas al aire de la noche (244); a las niñas apareciendo en el merendero de las ventas del Espíritu Santo (276); a dos gitanas observando la riña de la pareja (289); a Pacheco, abandonado por la protagonista, pendiente del simón que la devuelve a Madrid (293) y a ésta, recostada en su lecho, cuando cierra los ojos (295). Todos estos grabados provienen de la voz narradora que asimismo focaliza las situaciones que reflejan.

Pero también Francisca Taboada, con sus recuerdos y visión, es fuente de bastantes instantáneas que acogen, entre otras, a la duquesa de Sahagún conversando en su tertulia con Pacheco, en el momento que la dama vuelve la cabeza (30, figura 7); a la protagonista cuando en las presentaciones estrecha la mano a Diego (33), cuando coloca una gardenia en el ojal de éste (56) y cuando, torciendo el cuello, mira por la ventanilla del simón (57); al guindilla que recibe órdenes de la viuda y el gaditano para con su cochero (76); a aquélla saltando un vallado con la ayuda de Pacheco, que le tiende los brazos (115), siendo abanicada por el mismo con su pericón (120), y en el paseo de la Castellana, viendo a otras señoras desde su coche (154). Todas estas ilustraciones reflejan lo narrado o focalizado por la protagonista en el texto literario, pero hay una que tiene su origen en el diálogo, en las palabras de Asís, que manda a su doncella que, para enfriar la tila, la pase de la taza al vaso. La instantánea muestra a Ángela realizando esto (12).

Figura 7

En muchos dibujos se hace referencia a situaciones relatadas por la voz narradora, como las que siguen: al tío y futuro marido de la protagonista leyendo, en presencia de su sobrina, las cartas de un aspirante a novio, teniente de navío (137); a Pacheco y a Asís en casa de ésta (163); a la viuda y Pardo conversando, sentados en un banco frente al Museo del Prado (195); a la marquesa de Andrade en una de sus visitas (211), con Ángela haciendo el equipaje (248) y esperando a Diego ante el Retiro (257); a las cigarreras guisando (269), a aquélla, en actitud pensativa (283) mientras su acompañante baila con las muchachas, y a la pareja que mantiene una importante conversación en la salita de la viuda (309).

También bastantes grabados se inspiran en la narración de Asís, en la memoria de su aventura con el gaditano en la feria de San Isidro. Entre ellos, la tertulia en casa de la duquesa de Sahagún (23); la charla entre Asís y Gabriel Pardo en aquélla (26); el puente de Toledo, lleno de gente (43); el baile (69); el grupo de mendigos, personajes deformes, gitanas, etc. (70); el puesto de botijos (72); Asís y Pacheco ante una mesa con una botella de manzanilla, dos vasos y unos platos (86); los columpios y el organillo (101). Un dibujo proviene de una pesadilla de la protagonista: el de un tren que avanza, camino de Galicia, por un puente sobre el río Sil, entre dos montes (301).

Un buen número de viñetas tienen su origen en una descripción, venga ésta del narrador o de Francisca Taboada. En el primer caso, son diversas. Reflejan objetos y muebles que pueblan el interior de la casa de Asís –plantas, un perro de porcelana, una chimenea, bargueños, cuadros, abanicos, etc.- ya mencionados, y exteriores, focalizados por ella, como la estatua de Espartero y la torre mudéjar en las afueras (261) o el parador con un rótulo (263). Entre todos ellos, destaca el grabado del tarjetero del gaditano (308) que recoge todos los elementos mencionados en su descripción del texto literario. Pero, sin duda, lo más interesante, ya que muestra una estrecha relación entre éste y el trabajo de Cuchy, son las ilustraciones que se refieren a los retratos de los personajes, de busto o de cuerpo entero. El dibujante demuestra, en líneas generales, haber leído con detenimiento al reproducir en ellos características y detalles, integrados en la descripción, como puede verse. El retrato del marqués de Andrade, difunto marido de la protagonista (141), muestra a un persona mayor, ataviado de Consejero de Estado, con banda y cruz, y con su "cerquillo de pelo alrededor de una lucia calva" (141); el de las tías Cardeñosa (157) refleja su condición de solteronas, "tristes de mirar, sumamente anticuadas en el vestir" (156); el de Pardo (209), que ya había aparecido varias veces formando parte de otros grabados, lo plasma ataviado para la ocasión, y en coherencia con estos, con barba y quevedos (190), y en actitud pensativa puesto "que iba haciendo éste o parecido soliloquio" (208). El de Pacheco (223), siempre hasta aquí representado en grupo y focalizado por la protagonista, con bigote, ojos claros y elegantemente trajeado, tal como indica el texto, presenta al personaje "envuelto en su capa (...) y de hongo" (225, figura 8). Sólo en la figura de Ángela, la doncella (221), en la que se

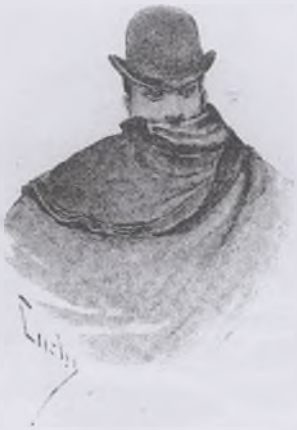

Figura 8

respetan los detalles descritos –"traje dominguero, el pelo rizado a tenacilla" (221), Cuchy comete un error o más bien cae en un despiste: la calza con zapatos de tacón en lugar de botas.

También ciertas descripciones hechas por Asís inspiran algunos dibujos como la paisajística de las orillas del Manzanares (61), los puestos de la feria con diversos objetos (65) y algunas figuras como la de la muchacha a la puerta del merendero (82) o la de la gitana con un niño (87). En algunas de ellas, el ilustrador ha seguido los elementos descritos por la viuda como en la del *rata* –"manos en los bolsillos de la chaquetilla, hocico puntiagudo, gorra alta de seda, estrecho pantalón" (78); la chula –"mantón terciado, peina de bolas, brazos desnudos, que traía en un jarro de loza un inmenso haz de rosas y claveles" (96) o la gitana- la tez oscura, "una geta (sic) que parecía la del mismo enemigo, unos dientes que rechinaban, un puño cerrado" (104-105). Incluso, en su primer retrato de la novela (47): Asís aparece con su mantilla y devocionario, tal y como ella misma lo recuerda, ya que iba a misa al convento de las Pascualas, la mañana de San Isidro.

La voz de algunos personajes llega a propiciar determinadas ilustraciones. De las palabras de Pacheco surge la instantánea que refleja al guindilla trasmitiéndole al cochero el recado que para él le había dado el gaditano (81); la que ofrece una perspectiva de los merenderos en la pradera de San Isidro –"No hay más que merenderos, está visto -pronunció Pacheco bajo y con acento pesaroso" (79)-; la de los libros sobre una repisa (245), que el galán trae a la viuda para justificar la hora tan intempestiva de su visita –"Las novelas francesas que le prometí" (250), o la ya comentada, también instantánea, del capítulo XVI en que Diego realiza lo que dice a Asís: "Pues es tan verdad como que ahora te agarro la mano" (238).

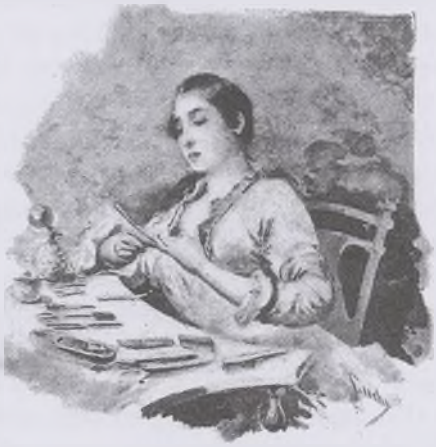

Figura 9

Pardo da origen a dos ilustraciones. Una representa a un café flamenco (35) al que alude en su disertación sobre la España castiza, la otra, intimista, plasma a su sobrina Manolita, monja en un convento santiagués (200), que acude a su memoria. De la voz de una gitana proviene una nueva instantánea. Refleja a la viuda y a su acompañante durante el almuerzo en la feria en el momento en que aquélla alarga su mano a la marquesa para que le dé la suya y echarle la buenaventura: "la mano, jermosa –repitió la gitana" (90).

En algunos casos, la escrupulosidad de Cuchy por guardar fidelidad al texto es muy llamativa y se evidencia en pequeños pormenores. Cabe citarse un par de ejemplos: en los grabados que recogen a Asís bajo el sol abrasador de la feria aparece siempre con su sombrilla de cuadritos, la que le ha pedido a su doncella antes de salir para ella (52); en el grabado que plasma la conversación nocturna del comandante Pardo y la viuda, sentados en un banco delante del Prado, un farol distante ilumina muy levemente la escena, ya que como reza el texto "estaba lejos" (197), lo que evita que Gabriel pudiese ver el azoramiento de la dama por sus atrevidos planteamientos.

Sin embargo, Cuchy realiza otras ilustraciones cuya falta de proximidad al texto literario resulta evidente. Pueden establecerse diversos grados de distancia, proporcionales a la intensidad creativa del dibujante. Varios grabados se inspiran en meras alusiones textuales como el que representa el retrato del padre Urdax (19), en cuyo rostro se muestra su carácter de cascarrabias, atestiguado por la protagonista, aunque no su abotargamiento. También el dibujo de ésta ante el confesionario no responde a una situación de la novela.

Otras ilustraciones añaden elementos nuevos que no contempla Pardo Bazán.

Afectan a personajes –el guindilla saludando militarmente (75), el bigote del Marqués de Andrade (141)-, objetos –los comprados en la feria y el sombrero de paja que había llevado puesto Asís acompañan a la doncella cuando se presenta en el dormitorio de sus señora (9)- y espacios –la verja con un rótulo: "Jardín del Buen Retiro", ante la que la viuda espera a Pacheco para ir a las Ventas (257), y el merendero con otro: "Se prohíbe bailar al que no coma" (282)-.

Un paso más de distanciamiento del texto literario suponen aquellos dibujos que lo tergiversan. Así, los de la pareja, ya comentados, o el de la solitaria ermita de San Isidro (68), absolutamente realista y exento, pero no rodeada de un inmenso gentío como repetidas veces recuerda la viuda. Y, por último, existen varias ilustraciones que carecen de toda apoyatura textual, ya que provienen de la inventiva del dibujante. Cuchy, en este caso, da rienda suelta a su propia imaginación, introduciendo grabados referidos a alguien o a algo que, aunque no exista en la novela, no deja de ser verosímil. Se trata de los siguientes: el del criado uniformado (41), se supone que de la condesa de Sahagún, el de los objetos a la venta en la feria (113) –una figura de San Isidro, unas rosquillas, una bota de vino, un botijo y unas flores-, el que representa a varios miembros del servicio de Asís en la cocina de su casa (116) y el alegórico, el último de la narración (320). Caso aparte merece el retrato de la protagonista, realizando labores de su aseo personal (148), que encabeza el capítulo X (figura 9). Hasta este momento todos los grabados de la marquesa representan a una mujer joven, de talla normal que en ningún momento semeja estar bastante gruesa. No es el caso de esta ilustración, ni de otras posteriores, que podrían hacer pensar, ya que en el texto el personaje no aparece nunca descrito, que Cuchy crease por su cuenta. Sin embargo, el ilustrador no lo hizo, antes bien siguió muy de cerca el conjunto de datos con que Pardo Bazán adornó a su personaje en la edición, todavía en galeradas, de la novela; todo lo cual fue eliminado en la entrega definitiva para ser publicada[26].

Otro aspecto, al que antes se hacía referencia, es el trabajo del tipógrafo en cuanto a la disposición de los grabados en el texto literario. Normalmente se tiende a una simultaneidad entre éste y el texto gráfico para que no existan interferencias en la recepción lectora. Como Botrel observó a propósito de *La Regenta*[27], existe, a veces, en *Insolación* una contigüidad absoluta de proximidad o inmediatez, ya que en una misma página texto literario y texto gráfico coinciden. Y esto sucede en 27 ocasiones. Otras –en 12-, incluso, la ilustración plasma justo lo que le antecede, quedando el grabado exactamente debajo de las líneas impresas. Y por 6 veces el texto actúa como pie de foto. En uno de estos casos –al final del capítulo XV-, sin embargo, la colocación de la viñeta tiene repercusiones en la recepción de la lectura, porque destruye el suspense. El narrador indica: "Eran las nueve menos cuarto:

[26] Se lee allí: "No estaba muy gruesa, pero sí redonda, jugosa y llenita" y su doncella al salir del baño le decía: "¡Alabado sea Dios! ¡Señorita..., qué gusto me da verle esas carnes! (E. Penas 2001: 54).

[27] J.-F. Botrel (1998).

Pacheco tardaría cosa de veinte minutos" (223), luego se oye la campanilla de la puerta, y el tipógrafo coloca como cierre de ese capítulo el retrato del gaditano. Si esto no sucediese, se mantendría la intriga pues el lector hasta el arranque del XVI –"Era Pacheco, envuelto en su capa grana, impropia de la estación, y de hongo" (226)- no sabría quien era el autor de esa llamada.

Hay otros dibujos donde la proximidad no es tan cercana al texto literario: aquí el grabado aparece en la página precedente, 13 veces para ser exactos. Pero la distancia es mayor entre uno y otro en 8. En algunos oscila entre 2 y 5 páginas, e, incluso, hay casos más llamativos donde la lejanía es notoria. Por ejemplo la viñeta del puente de Toledo (43), que recuerda Asís en la página 60, la del baile en la feria (69) en la 118, la de los columpios (101) en la 117. Da la sensación de que están descolocadas, y el lector aunque pueda ubicar las viñetas antedichas, sin excesiva dificultad, en la fiesta popular del santo madrileño, se sorprenderá bastante con la del puente que encabeza el capítulo III.

Caso contrario al anterior, es el del texto literario que precede a la ilustración. Ésta figura en la página siguiente en 16 ocasiones. Algunas están algo más distanciadas –entre 2 y 5 páginas-, pero hay, además, un ejemplo de clara separación entre lo narrado y la viñeta: el retrato de Pacheco, con un puro en la mano izquierda (133), mencionado por Asís en la página 45, al arranque del capítulo VIII. Éste desplazamiento, que pone a prueba la memoria del lector, tal vez tenga una función de mero relleno ya que la extensión del capítulo es corta y era obligado, como ya se mencionó, que se abriese y cerrase con un grabado.

No obstante lo anteriormente comentado respecto a la ubicación de las viñetas en el texto literario, cuya disposición tipográfica siempre está condicionada por el formato de los dibujos, es muy posible que existiese un código fijo, aunque no inflexible, según ese formato o aspecto externo. Es frecuente que los que finalizan capítulo sean de pequeño tamaño, más grandes, pero no alargados pues el texto literario suele enmarcarlos por un lado y casi nunca por ambos, los que se encuentran en su interior, y, finalmente, los rectangulares que ocupan la página de un extremo al otro, acostumbran a iniciar los capítulos. Esto que determinaría una cómoda colocación, aunque algo descuidada en esta novela pardobazaniana, de los grabados por parte del tipógrafo podría explicar las supuestas anomalías señaladas más arriba. El retrato de Pacheco, embozado en su capa, que frustra la intriga suscitada en el lector al ser situado al final del capítulo XV, es un dibujo pequeño. Los del puente de Toledo, el baile en la feria y el de los columpios están demasiado distantes del texto literario, pero su forma rectangular y su amplitud -llenan la página entre ambos márgenes- provoca que se coloquen al comienzo de los respectivos capítulos que los integran. Y lo mismo podría decirse del de Pacheco en el arranque del VIII.

Por lo que respecta a *Morriña*, diseñada en XXIV capítulos, su análisis más externo revela una extensión de doscientas noventa y tres páginas con noventa ilustraciones. De ellas, como era costumbre, unas –cuarenta y ocho- están situadas al comienzo y

final de cada capítulo, y el resto –cuarenta y dos- en su interior, lo que demuestra, en este caso, como media más usual la de 2 viñetas por capítulo. Esto sucede en once: V, VI, VIII, XI, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI y XXIII. Sin embargo, seis llevan 1 –III, IV, IX; XII; XIII y XXII- y tres 3 –I, VII y XXIV-. El capítulo con más grabados es el IX que incluye 5, mientras que el II, XIV y XV carecen de estas viñetas internas. Todo lo cual vendría a demostrar, en un análisis comparativo, que *Insolación* es más rica en número de dibujos que *Morriña*.

Lo que justifica el antedicho reparto parece estar condicionado en primer lugar por la extensión de cada capítulo. Por eso, el IX, el de mayor amplitud de la novela, es también el más iluminado, con 7 ilustraciones. No obstante, el contenido del capítulo, lo que en él se cuenta, más o menos susceptible de traducirse en imágenes, también explica la presencia en él de éstas. Lo cual se percibe asimismo en el IX, en el que tiene lugar la presentación de Esclavitud Lamas, la nueva doncella gallega que accede a la casa de la viuda de Pardiñas, su disponibilidad para las labores domésticas –lavar, planchar o repasar la ropa- y su primer encuentro amistoso con el joven Rogelio, hijo único de la señora. Pero este doble condicionante no sólo no actúa siempre al unísono, sino que Cabrinety desprecia las magníficas posibilidades que el texto literario le brinda, como puede observarse en los capítulos II, XIV y XV. En los tres faltan ilustraciones interiores, y eso no se debe a su reducida amplitud, pues no son los más cortos de la novela. La inexistencia de viñetas internas sólo parece justificable en el capítulo XIV, que relata la conversación nocturna entre Esclavitud y el joven mientras velan a doña Aurora, maltrecha tras su caída, porque la plática evita los sucesos y se centra en lo íntimo. Sin embargo, la ausencia de ilustraciones semeja ocultar un designio algo caprichoso por parte del dibujante en los capítulos II y XV. En el primero, centrado en la vespertina tertulia de la viuda de Pardiñas, si bien no se caracteriza por la riqueza de situaciones, el texto ofrece todos los ingredientes para realizar los retratos de dos tertulianos, el de Gaspar Febrero, perfectamente descrito, y el de Nicanor Candás con su trompetilla de plata de falso sordo. Otro tanto cabe decir del XV, que presenta varias acciones matutinas de Rogelio antes de ir a la Universidad –se despierta, toma chocolate a los pies de la cama de su progenitora, se asea, se emboza en su capa-, y sus recuerdos de la noche anterior. Pero nada de esto dibuja Cabrinety.

Son bastante largos los capítulos VII y XI; ambos gozan de 5 ilustraciones totales, igual que el XXIV –*Epílogo*-, aunque es el más reducido de la novela. La naturaleza de éste determina su número: un foco espacial nuevo y sugerente como es la estación del Norte, el andén lleno de viajeros, la berlina de Febrero de regreso a su casa sin conseguir llevarse a Esclavitud con él, la conversación en la cocina de ésta y Fausta -la cocinera-, y la pobre gallega abandonada.

También la riqueza del contenido, más que la amplitud, condiciona los 5 grabados del capítulo I, en este caso la presentación de los personajes de la novela y alguna escena casera.

En cuanto a la tipología de las ilustraciones, *Morriño* ofrece un panorama bastante variado. Veintiséis se refieren a personajes individuales, de los que Cabrinety atiende sobre todo a los tres fundamentales. La más representada es Esclavitud –doce veces: diez de cuerpo entero, una de busto, y una bella cabeza-, seguida de Rogelio –seis veces y sólo una de busto- y de su madre –tres veces: dos de cuerpo entero y una de busto-. Sin embargo, el dibujante, al contrario de Cuchy en *Insolación*, muestra escaso interés por los retratos sueltos de los personajes secundarios. Sólo tres gozan de este privilegio: la sobrina de Gabriel Pardo –tres veces-, Nicanor Candás subiendo la escalera de la casa de la viuda de Pardiñas –una-, y la joven, hija de un empleado del Ministerio de Ultramar –otra-.

Veinticinco grabados corresponden a grupos en pareja. Los más numerosos son los siete que plasman a Esclavitud y Rogelio, disminuyen a cuatro los que reflejan a doña Aurora y su hijo, y a tres los que lo hacen de la señora y su doncella. En este caso de grupos de dos, el ilustrador, al contrario que en los retratos individuales, da cabida a los personajes secundarios que, sin embargo, acompañan a alguno principal. Es el caso de Fortunata y Esclavitud (uno), Rita Pardo y la viuda (uno), el médico y Rogelio (uno), Candás y doña Aurora (uno), ésta y Gaspar Febrero (uno), un personaje desconocido y Rogelio (uno), y el sacerdote y su hija (uno). De modo que, también en las ilustraciones de grupos de dos, son los tres personajes fundamentales los más dibujados: Rogelio en trece ocasiones, Esclavitud en doce y su señora en diez. La ligerísima inversión que se observa respecto a sus retratos individuales se explica porque es el joven estudiante el que dispone de un especial acceso tanto a su madre como a la doncella.

No obstante la presencia de los personajes más destacados en los grabados de dos, a veces hay dibujos integrados sólo por personajes secundarios como el de Fortunata y Pepa (uno), Gabriel Pardo y su sobrina (uno), o los de Candás y su mujer (dos), retratadas en un primer plano, y en perspectivas contrarias –cuando van y cuando regresan de casa de la viuda de Pardiñas-, al tiempo que en lejanía aparecen otras figuras desconocidas que pueblan la viñeta.

No es despreciable el número de ilustraciones (veintiuna) que contemplan más de dos personajes. Seis integran a tres, y de ellas cuatro a Esclavitud, Rogelio y su progenitora. Ésta está presente en seis de las quince de carácter colectivo, su hijo en cinco, y la criadita gallega en ninguna. Al mismo tiempo y junto a otras figuras, el joven y la viuda comparten cuatro dibujos.

Existen también grabados de objetos (seis) que, como en *Insolación*, suelen reunir varios que aparecen nombrados en el texto. Sin embargo, y al contrario que en ésta, en *Morriño* ninguno llega a cobrar importancia en el relato. Se refieren a la vida doméstica como el del azucarero, el del florero de lilas, el del frasco de jarabe, el de la botella de jerez, etc. en el capítulo II; el de la ropa en el XIX; el de la chistera, los guantes y el junquillo de Rogelio en el XV; el de la labor de punto de doña Aurora en el XVIII, y el del llavín, que ésta manda hacer, y la máquina que lo ha torneado

Figura 10

en el XIX. El XIV se cierra con una viñeta que representa un conjunto de flores esparcidas (figura 10). Son pensamientos que, en principio, podrían interpretarse como algo meramente ornamental y ajeno al texto. Sin embargo, no es así. La viñeta adquiere una dimensión no sólo poética, sino alegórica porque esas flores con sus cinco pétalos simbolizan la capacidad de recordar y reflexionar del ser humano como demuestra Esclavitud, a la que acuden también tristes pensamientos, en ese capítulo.

Como sucede en *Insolación*, en *Morriña* los objetos aparecen asociados a un determinado ambiente en el que se sitúan las figuras representadas. Los dibujos de interiores, por pura coherencia con el contenido de la novela, son muy numerosos (cuarenta y cinco). Casi en su totalidad (cuarenta y uno) corresponden a la casa de la viuda de Pardiñas, el espacio más reiterado en la novela, en el que recibe a tertulianos y amigos, en el que se instala Esclavitud, en el que vive su hijo Rogelio, y en el que éste y la doncella gallega conversan y se aman. En las restantes viñetas el espacio representado que incluye determinadas figuras es el domicilio de Rita Pardo, al que va doña Aurora en busca de noticias sobre los antecedentes de su nueva criada. En estos grabados de interiores surgen elementos decorativos como muebles –butacas, sillas, mesas, camas, mesillas de noche, etc.- o cortinas, cuadros, lámparas, búcaros... También diversos utensilios propios de la vida diaria: varias cestas –de labor, de ropa planchada, y de repaso-, una escalera, una escoba, elementos relacionados con la mesa y comida –manteles, botellas, copas, vasos, jarras, platos, frutero, vinagreras...-, los periódicos que lee Rogelio –entre ellos el *Madrid Cómico*- y sus libros.

Los grabados de exteriores, pues la novela como hemos dicho se desarrolla sobre todo en ambientes cerrados, son más reducidos en número (veintiséis). Varios reflejan

el urbanismo madrileño y ciertos edificios: la calle de San Bernardo y la Universidad Central (uno), otras con escaparates (tres), el puesto de cocheros simones en la plaza de Santo Domingo (uno), la puerta del Sol (uno), la Moncloa (uno) o la fachada de la estación del Norte (uno) y sus andenes (uno). Otros ubican a determinadas figuras –los tres o al menos dos de los personajes principales- en esos espacios (siete), aunque éste no se dibuje. El único caso de exterior no urbano es el patio donde su dueño exhibe la jaca que doña Aurora comprará a su hijo, al que pueden añadirse las 5 viñetas referidas a Galicia y no a Madrid, que adquieren la perspectiva de un paisaje.

Antes de examinar el grado de vinculación que las ilustraciones de *Morriña* mantienen con el texto literario, conviene detenerse, como se hizo con *Insolación*, en los aspectos de aquél que Cabrinety, en este caso, no se animó a dibujar. En el relato de la aventura sentimental de Asís Taboada, como se mencionó más arriba, no existe, como era de rigor, ninguna viñeta alusiva al sexo. Y en eso Cuchy era totalmente fiel a la novela, pues no sólo en ésta se omite esa apasionada noche, sino que el narrador la evita deliberadamente[28]. En *Morriña* tampoco aparece ningún dibujo que ilustre la entrega amorosa de Esclavitud Lamas, si bien el narrador, aunque no la plasme, la insinúa a través del deseo erótico de Rogelio:

> "Corrió bastante tiempo (...) antes de que se le despertase una sed criminal y ardiente. Cuando la embriaguez le ofuscó, saltó de la cama y fue a dar vuelta a la llave de la lámpara, sin conseguir por eso oscuridad completa (...) Al recobrar entre la pálida penumbra, los labios donde la fuerza de la ilusión juvenil le movía a creer que se dejaba presa el alma a cada aspiración del aliento, ya no los soltó, ni acaso los soltaría aunque viese allí a su madre, que representaba para él el deber"[29].

Sin duda, las divergencias de contenido que existen entre *Insolación* y *Morriña* influyen directamente tanto en el diferente número como en el tratamiento de las ilustraciones referidas a la pareja protagonista, en ambas novelas. La triste aventura madrileña de Esclavitud Lamas sólo goza de 3 grabados en que ella y Rogelio aparecen en una actitud cariñosa. Y, sin embargo, el texto literario no oculta el sentimiento compartido por ambos, traducido en determinados gestos, que Cabrinety sólo plasma al llegar al capítulo XVII. Da la impresión que hasta aquí el narrador no nos ha hecho saber nada sobre la intimidad del joven veinteañero, y no es así. Desde que en el capítulo IX, la distendida conversación entre éste y la nueva doncella crea una cierta camaradería entre ambos, y en el X el narrador nos describe su belleza, Rogelio es preso por primera vez en su vida del deseo que, no obstante, rechaza: "El aliento puro de la muchacha subía hasta la boca del estudiante, causándole un principio de

[28] Véase la nota 24 del presente trabajo.

[29] Cito, y así se hará en adelante, por la primera edición: *Morriña. Historia amorosa* (1889: 283-284).

embriaguez, como si hubiesen destapado una botella de oxígeno" (134).

Le gusta la joven a pesar de que cuanto "mayor y más vivo era su anhelo, más atado se sentía" (137) en su presencia. Los pensamientos culpables le hacían huir de Esclavitud unos cuantos días, pero luego la visitaba en el cuarto de la plancha y permanecía allí con ella hasta que cuando "el ímpetu de abrazarla le acudía muy fuerte, Rogelio se levantaba, y refugiábase en su despachito" (139). La enfermedad de su madre y las horas nocturnas de vela, mientras su progenitora descansaba, crean una nueva atmósfera íntima para la pareja. Hasta tal punto que el estudiante, mientras la doncella sentada en el suelo, muy próxima al colchón que él ocupa, víctima de "un movimiento de ternura inexplicable" (170), aprieta violentamente su mano. Este mismo sentimiento mueve más adelante sus gestos: cogió "la bonita cabeza de su amiga, la arrimó a su pecho y la estrechó con ternura" (193).

Cabrinety, sin embargo, no ilustra nada de esto y el lector, como ya se mencionó, no encontrará ninguna muestra gráfica que evidencie el cariño entre el señorito y la doncella con anterioridad al capítulo XVII. Seguramente por lo tardío de esta comparecencia, el dibujante elabora un grabado con elementos que no están en el texto literario, con la intención de transmitirle la intimidad nunca plasmada hasta ese momento. La viñeta proviene del narrador, aunque focalizada por Nicanor Candás que espanta a "un grupo de dos personas que hacia el fondo del recibimiento secreteaban con calor" (214). La simple conversación entre Rogelio y Esclavitud se tiñe en el dibujo de afectividad, ya que él la sujeta por el cuello y le aprieta con sus dedos una mejilla (figura 11).

En la viñeta del capítulo XXI, si bien se altera como la anterior el texto literario, no se produce este efecto de cambio porque se adicionen nuevos ingredientes, sino porque el dibujo transforma lo contemplado en aquél, lo cual redunda en una minoración del apasionamiento. Se dice allí que cuando la doncella comunica al estudiante que su madre va a despedirla, éste mientras "balbucía <<no, no puede ser,

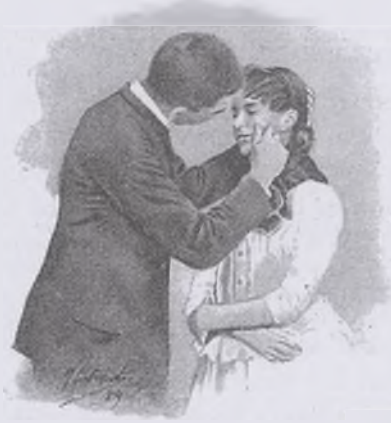

Figura 11

Figura 12

tú no te irás, qué tontería...>>, sus brazos ceñían involuntariamente el talle gentil de la muchacha, y el estremecimiento interior del deseo de hacía cuatro o cinco meses renacía más brioso" (263-264). Pues bien, el grabado presenta a Rogelio en actitud relajada, sentado en una silla, tomando con una mano la de Esclavitud y con la otra su cintura, mientras ésta cabizbaja permanece en pie (figura 12). Y más llamativo resulta todavía el que el dibujante, para evitar cualquier atisbo erótico, haga caso omiso de ese deseo sexual que, sin embargo, el narrador no oculta al lector: el estudiante, "con transporte juvenil e irresistible, la cubría de caricias, tratando de alzarle la cabeza para buscar sus labios" (265).

El capítulo XXIII, previo al abandono de la casa de la doncella y a la marcha de los señores a Vigo, es muy significativo en cuanto a la autocensura a que se somete Cabrinety. No sólo, como se indicó antes, se escamotea la ilustración que podría representar la escena más pasional, con los besos más sensuales, sino que también se elimina la que acogería el nada apasionado de la doncella: "acercó su mejilla a la boca de Esclavitud, y ésta, sin protesta alguna, como el que ejecuta una acción hija de la costumbre, puso en ella los labios" (283). Sólo se dibuja el casto beso de Rogelio: "Arrimó el rostro al de la muchacha y la besó tiernamente en las heladas mejillas, sin que ella hiciese movimiento de resistencia" (281).

Aparte de la falta de grabados más o menos eróticos, es llamativa la escasa capacidad de Cabrinety para realizar retratos de determinados personajes que el texto proporciona, sea a través de una descripción como la de Febrero, Candás y Rita Pardo, o a través de ciertos rasgos nombrados como los que se ofrecen sobre el elegante atavío de Rogelio, vestido para ir de visita o para montar su jaca. A lo que se podrían añadir algunas situaciones que no se explotan para el texto gráfico: el estudiante realizando actividades matutinas antes de ir a clase, el encuentro con los amigos en la Universidad, que imagina su madre, la visita de los dos tertulianos y sus esposas, o la conversación del joven con la sobrina adolescente de las señoritas Romera, que ya se creía su novia.

Cabrinety, al igual que Cuchy en *Insolación*, realiza algunas viñetas del natural, tomadas de un referente empírico, aunque vinculadas al texto literario. Representan edificios como las fachadas de la Universidad Central, donde estudia Rogelio, y de la estación del Norte (figura 13), de la que parten él y su madre para Vigo. Pero también espacios urbanos como calles –Ancha de San Bernardo u otras innominadas- y plazas como la de Santo Domingo donde está el puesto de coches, o la del Sol con sus inmuebles como la famosa confitería de *La pajarita*, en la que Gaspar Febrero compra caramelos a Esclavitud.

Otras ilustraciones, sin embargo, provienen exclusivamente del texto, casi siempre por vía del narrador. En este sentido, el dibujante de *Morriña* es más aficionado todavía que el de *Insolación* a realizar instantáneas casi fotográficas, sin duda por el auge de este arte. Entre ellas cabe destacar las que reflejan a Rogelio en el momento en que saluda a los tertulianos que con su madre charlan en el comedor (31), cuando

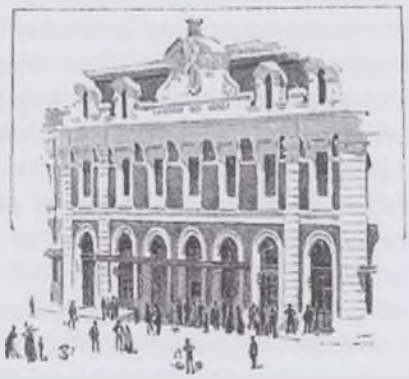

Figura 13

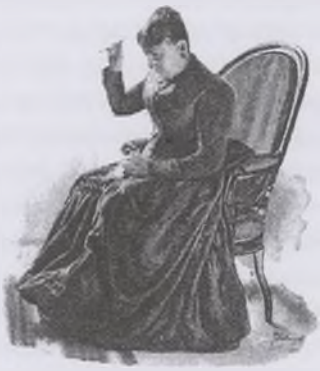

Figura 14

escucha a Gaspar Febrero "con el codo en el sofá y con la palma en la mejilla" (43) o lee el sobre de la carta que la gallega ha traído para doña Aurora (50); a ésta señalando, en presencia de aquélla, a su hijo, "reclinado en la portezuela del simón" (65); a la hija de Rita Pardo en el instante en que entra "en la sala" (75), en que su tío Gabriel la coge en brazos (89) y en que le devuelve un "beso volado" (90) que éste le había tirado; a la viuda de Pardiñas preparando el chocolate para su hijo (91) y "ejecutando su movimiento favorito de rascarse el moño con una aguja de calceta" (227, figura 14); a Rogelio que "con el codo puesto en la almohada y los ojos muy abiertos" (95) atendía a la historia que su madre le relata sobre la nueva criada, bostezando de aburrimiento por el estudio (141), llamando a la joven mientras su madre duerme para que le dé conversación (167), y encendiendo la "luz con mucho derroche de fósforos" (277); a Esclavitud barriendo con "el pañuelo atado a la curra y las sayas recogidas" (102), cosiendo (105), levantando los brazos y "llevando en una batea de mimbres hasta media docena de camisas planchadas" (111), pegándole un botón en la camisa del joven al tiempo que él "torcía la geta (sic) con mil festivos remangos" (132), haciendo un gesto expresivo porque éste llevaba "en la pierna derecha un poco de pelusa de la alfombra" (149), colocando una lamparilla "en el suelo, de modo que su luz no ofendiese la vista de la enferma" (165), volviéndose, ante madre e hijo, "de espaldas precipitadamente" (204); al médico informando a Rogelio sobre el tratamiento que ha de seguir su progenitora, tras el percance sufrido (163); a Asís Taboada enseñando a la viuda de Pardiñas "un brazalete nuevo, con zafiros y brillantes" (275), y a Fausta embromando a la criada gallega (289).

Algunas instantáneas, muy pocas, aunque provienen del narrador, están focalizadas no por éste sino por ciertos personajes. Ya se comentó la que refleja la conversación de la pareja y el gesto afectivo del joven estudiante, visualizada por Candás. Pero también Gabriel Pardo de la Lage observa que "las cortinas del gabinete contiguo

se agitaban como movidas por un céfiro de curiosidad retozona, y casi se dibujaba en ellas el relieve de un hociquito atento" (85), que resulta ser de su sobrina. La ilustración plasma a la niña de espaldas, agarrada a unos cortinones. Otro dibujo representa a la joven hija de un empleado del Ministerio de Ultramar, y es Rogelio quien la focaliza en el relato: "miró hacia los balcones del tercer piso de enfrente. Allí estaba la rubia, vistiendo una mañanita de percal de lunares" (144).

Otras ilustraciones parecen tener un carácter menos puntual como las que reflejan a doña Aurora, sentada en "su butaca de gutapercha, en el rincón de la ventana, mientras *crece y mengua* su labor de calceta, sin mirarla una sola vez" (10) o viendo comer a Rogelio (18); a ambos conversando sobre las señoritas de Romero, y a Esclavitud en tanto "esperaba inmóvil, sin levantar los ojos del suelo" (58); al joven, incorporado sobre el colchón, y la doncella cuando hablan bajito para que la enferma no se despierte ((167); a la criada que "permanecía inmóvil en su asiento, con las manos cruzadas sobre el regazo, los pies juntos y bajos los ojos" (260) al tiempo que su señora le comunicaba su despido; y al señorito estudiando, rodeado de libros (248).

La voz narradora es la que provoca un buen número de viñetas que vienen de las situaciones relatadas por ella. Pueden destacarse las siguientes: la de las dos criadas, Fausta y Pepa en la cocina, divertidas por las bromas de Rogelio (15); las de éste y su madre almorzando (18) y cenando (267), cuando ya el joven sabe que la criada gallega saldrá de la casa; la de la viuda y sus tertulianos en el comedor (19); la del joven y Esclavitud camino de la residencia de los Pardiñas (53); la de doña Aurora, sentada en el simón, interrogando a aquélla (61), conversando con Rita Pardo (72), con ésta y con su hermano Gabriel (79), con Nicanor Candás (215), y con Gaspar Febrero (250); la de Rogelio hablando con la doncella sobre el planchado de sus camisas (113), y la de los amigos que vienen a visitar a la convaleciente (181).

Sin embargo, al contrario de *Insolación*, cuya protagonista narra y focaliza varios capítulos dando lugar a bastantes dibujos, en *Morriña* pocas ilustraciones tienen su origen en la voz de algunos personajes. Uno de ellas refleja a un sacerdote y una

Figura 15

Figura 16

niña instalados en un paisaje gallego. Proviene de las palabras de Esclavitud, dirigidas a doña Aurora: "A mi me criara el cura de Vimieiro" (60). Otro grabado, una instantánea, plasma también a una niña. Es la futura madre de la doncella de la viuda de Pardiñas, en el momento en que se acerca a la residencia del presbítero. Está provocado por Gabriel Pardo, quien relata a doña Aurora los antecedentes de la aspirante a ser su criada: "una noche llega a la rectoral una chiquilla, de diez años poco más o menos, que había quedado huérfana y vagaba pidiendo limosna" (82). La viñeta que recoge un coche a la puerta de la casa de Rogelio viene de la voz de su progenitora: "Ya he pedido el landó al taller de Agustín" (145).

Morriña es una novela que se desarrolla casi por completo en espacios interiores. El más representativo, por reiterado, lo configura Pardo Bazán, como ya se dijo, en torno a la casa de doña Aurora. La acción transcurre aquí, cobijando a los personajes en varios subespacios o subfocos espaciales integrados en ella: el comedor, la sala, los dormitorios de la señora, su hijo y Esclavitud, el gabinete de aquélla, el despacho donde estudia Rogelio, la cocina y el cuarto de la plancha. Sin embargo, tal como concibió la autora esta segunda *historia amorosa* no le interesó la descripción del mundo externo a los propios personajes. Sólo lo hace del salón de Rita Pardo, y con la finalidad de subrayar la decadencia de un personaje tan *prometedor*, por entonces, en *Los Pazos de Ulloa*. Eso no quiere decir que no se nombren multitud de objetos del menaje hogareño, muebles, adornos, etc, mencionados antes, que Cabrinety reproduce.

Los exteriores tampoco se describen, y la ilustración viene del referente real. Existe, sin embargo una excepción: la calle Ancha de San Bernardo. Al comienzo del capítulo IV, el narrador habla de su animación, proporcionada por los diferentes establecimientos –de ultramarinos, novedades, cordelería, periódicos-, instalados entre las casas solariegas, la concurrencia de los estudiantes en torno al edificio de la Universidad Central, y el ascenso y descenso de los tranvías. Y algo de esto aprovecha el dibujante para realizar cinco viñetas, aunque no el famoso transporte público.

Algunos grabados, sobre todo los retratos de los personajes, tienen su origen en una descripción. Y aquí la labor de Cabrinety resulta bastante desconcertante en cuanto a una lectura atenta o no del texto. El primero –de busto- de Rogelio (17, figura 15), el que creemos basado en un fotografía, reproduce con exactitud algunos rasgos de aquél, que se mantienen en los restantes: ojos negros, párpados caídos, un dedo de bozo y frente estrecha. Incluso incorpora otros a las viñetas de cuerpo entero como su complexión flaca. No puede decirse lo mismo, sin embargo, de los grabados que reflejan a Esclavitud. Hasta el capítulo X el narrador no la describe, pero ya han aparecido al menos tres dibujos en los que su rostro se vislumbra sin dificultad –no, sin embargo, en otros en que está prácticamente oculto por un pañuelo negro- aunque no muestre especial encanto. Podría explicarse esto porque al lector se le indica que "después de firmadas las paces con Rogelio, el aspecto exterior de Esclavitud empezó a modificarse completamente" (118). Pues bien, la

ilustración que abre ese capítulo X refleja una bellísima cabeza de la joven sobre un fondo de ramas de árbol florecidas, anuncio de la primavera y símbolo de una nueva vida para la muchacha (figura 16). Sin duda, no desdice en absoluto de las cualidades –blancura de la piel, fino cutis, ojos verdes, cabello rubio- que le confiere la voz narradora, pero no se ajusta al texto. Es el retrato de una joven triste y melancólica, que sigue bajando los ojos y mirando al suelo como antes. Cabrinety mantiene un único detalle: el pañuelo luctuoso ya lo lleva sobre el cuello, aunque altera el peinado: una trenza ladeada en lugar de dos o rodete. Pero hay más: todos las restantes viñetas de Esclavitud se parecen mucho más a las previas que a ésta del capítulo X. Lo cual puede hacer pensar que posiblemente el dibujante tomó o se inspiró para este grabado tan hermoso en una obra de estudio.

El tratamiento de las figuras de otros personajes tampoco es siempre de fidelidad al texto en ciertos detalles. Si bien doña Aurora aparece continuamente con su moño característico, Candás con su calvicie y Febrero sin barba, aquél no lleva su trompetilla y éste en vez de cubrirse con un peluquín rizado lo hace con uno liso, y en lugar de apoyarse en una muleta, utiliza una especie de junquillo.

Como en el caso de Cuchy con respecto al texto literario de *Insolación*, Cabrinety también muestra diferentes grados de lejanía del de *Morriña*, aunque el contenido de éstos sea muy distinto. Sólo existe una viñeta que representa algo aludido por un personaje: es un dibujo de un tren (218) en el que se supone debe trasladarse el hijo de Rojas a un nuevo destino, según lo relatado por Candás, aunque no se precisa ningún medio de transporte concreto. No se añaden elementos nuevos a la fisonomía de los personajes, pero alguna vez sí se incorporan determinados gestos como el que hace Rogelio de acercar una mano a su boca para que se oiga menos su llamada a Esclavitud mientras su madre duerme (167), los cariños de éste para con la criada (214) que realmente alteran la mera conversación observada por Candás, ya comentada, o el de la joven criada tirando del cordón de la campanilla de la puerta para entrar en el hogar de los Pardiñas (99).

En otros casos, los grabados representan ciertas acciones de las criaturas de ficción que, aunque no están narradas en el texto literario, sí pueden deducirse de él, si bien hay que decir que el dibujante les imprime gran originalidad. Por ejemplo, las dos que plasman a Candás y su mujer de espaldas en la calle (210), camino de la casa de doña Aurora o de frente (212), a su regreso, a este mismo personaje, también de espaldas, subiendo las escaleras de la vivienda de viuda (216) a la que visitará, y a Esclavitud con la cesta de las camisas ya vacía (114). También algunos dibujos presentan algo mencionado en el texto pero sólo parcialmente, de forma que el artista les aporta su creatividad, como el de la doncella gallega llevando a los tertulianos una botella de agua o licor y un azucarero sobre una bandeja (130), y el del reloj del edificio de la Universidad Central, enmarcado por un frontón (99), que da la una, justo la hora en que la criada llega a su nueva residencia.

Más distanciados del texto están aquellas viñetas que tergiversan lo que éste dice.

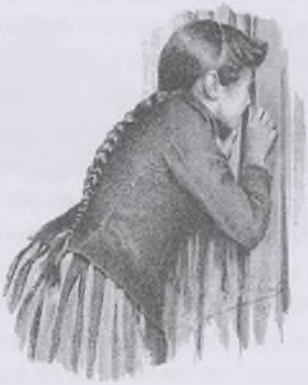

Figura 17

Esto ocurre con la que refleja a la hija de Rita Pardo (86, figura 17) perfectamente peinada, con una trenza, y ataviada con corrección, lo que altera lo que de ella afirma el narrador: "mal atusada, y peor vestida" (69). Éste también se refiere a las visitas de Rogelio a Esclavitud en el "cuchitril donde planchaba" (139), sin embargo, el dibujo plasma la escena, con ambos personajes, en una especie de terraza exterior desde la que se observan otros edificios y la copa de un árbol (131).

Hay otros grabados que provienen de la exclusiva iniciativa del dibujante y, como en el caso de Cuchy, no resultan, sin embargo, inverosímiles. Recogen a la criada gallega peinándose (101) y subida a una escalera limpiando unas puertas de cristales (119), a doña Aurora colocando su mano sobre la frente de su hijo para comprobar si tiene fiebre (269), y a Esclavitud, en el último de la novela, de nuevo con el pañuelo negro cubriéndole la cabeza, sentada sobre su baúl y con las manos ocultando el rostro en actitud desolada (293). Hay tres paisajes (191, 198 y 201), supuestamente gallegos, que también podrían incluirse en el capítulo de las libertades que el dibujante se toma.

Como en otras ocasiones, el trabajo de Cabrinety por lo que se refiere a su vinculación al texto literario, es también desconcertante. No sólo no aprovecha datos de éste que debiera incorporar a las ilustraciones, sino que es víctima de evidentes descuidos. Desde el comienzo la voz narradora indica, en relación con los tertulianos de doña Aurora, que "ciertos muebles del comedor teníalos vinculados determinada persona" (20). Y da características de las butacas, adjudicándolas a sus amigos: Candás ocupaba "la (...) de respaldo ancho" (20), Rojas "la de gutapercha de asiento blando" (20) y Febrero "la de cretona rameada" (20). Pues bien, los tres personajes aparecen (18) sentados en sillas, y se prescinde por completo de la chimenea, pieza clave para soportar el frío invierno madrileño y motivo por el que "acudían atraídos" (20) a la

tertulia. Falta de atención o desidia puede detectarse también en la vestimenta de Esclavitud. Aparece ataviada de dos maneras distintas, conforme con las funciones diferentes que ejerce en la casa: con uniforme de doncella y mandil blanco para servir a la mesa, abrir la puerta, atender a los invitados, etc., y con traje de calle y su sempiterno pañuelo negro para las labores del hogar –planchar, limpiar, coser...-, sin embargo esto se altera frecuentemente. Es bastante llamativo, además, que Rogelio y otros viandantes que caminan por la calle Ancha de San Bernardo lleven paraguas, como si la lluvia fuese un signo distintivo de la climatología de Madrid. Cabrinety aprovecha, por otra parte, muy poco de la descripción de la sala de Rita Pardo –único espacio interior que goza de esta prerrogativa- para ilustrarla.

Al lado de estos casos que evidencian, por otra parte, una distancia del texto literario, Cabrinety, mejor dibujante –los contrastes de luz y sombra lo demuestran, (figura 18)- y más dotado que Cuchy, es capaz de completarlo añadiendo multitud de elementos que afectan, sobre todo, a la decoración y a los trajes de los personajes, sobre todo femeninos. Aunque el narrador no dé detalles aparecen primorosamente dibujados visillos bordados, cortinas, todo tipo de muebles –veladores, sofás, butacas, consolas...- que no se nombran y, sin embargo, pueblan el espacio con una disposición nunca repetida. Algo semejante cabe decir de la vestimenta. Hongos y chisteras, chalecos, capas y abrigos para los hombres. Los trajes de las mujeres están minuciosamente plasmados. Se perciben tejidos diferentes –brillantes, floreados, bordados-, faldas, polisones, sombreros diversos con distintos adornos, botoncillos minúsculos que cierran por delante chaquetas o vestidos por detrás, incluso pieles (figura 19).

Queda, para finalizar el análisis de las ilustraciones de *Morriña*, referirse a la disposición de éstas en el texto literario. Hay una tendencia muy marcada, como suele ser normal, a que el tipógrafo pretenda lograr una contigüidad entre aquél y el texto gráfico. En 35 ocasiones ambos coinciden en la misma página. De éstas, 3 viñetas están situadas justo debajo de la letra impresa, y 8 encima, de tal manera que el texto literario actúa como pie de foto. En uno de estos casos –al comienzo del capítulo XX-, la colocación del dibujo alcanza consecuencias en la recepción lectora. Al final del XIX, doña Aurora decidía buscarle una rival a Esclavitud. El que el siguiente se inicie con ese dibujo (figura 20) que representa a la madre, el hijo y otros personajes contemplando un caballo no sólo desconcierta al lector, sino que deja sin efecto, porque los destruye, toda la ironía y el humor del arranque del capítulo XX, que, enlazando con el precedente hacía creer al lector que la nueva candidata era una mujer.

Sólo 6 dibujos aparecen en la página anterior a su referencia textual, y 10 mantienen una distancia mayor. La más grande tiene lugar en 4 grabados, lo cual produce sorpresa y sensación de incoherencia por parecer que están descolocados. Se trata de la viñeta en que Esclavitud sitúa una lamparilla en el suelo ante Rogelio (159), "de modo que su luz no ofendiese la vista de la enferma" (165); la que

Figura 18

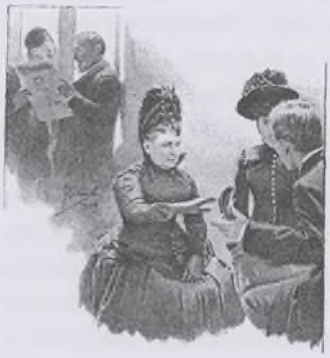

Figura 19

Figura 20

representa a doña Aurora, en plena calle, de espaldas a un coche (227), que se relaciona con que su hijo "había manifestado ya repetidas veces gran extrañeza viendo reprimidas las correrías matinales en simón" (234); la que plasma a la criada gallega planchando en presencia del joven (131), lo que se narra en la página 139, y la que recoge a la viuda de Pardiñas y Candás (211), que le va con el cuento de los amores entre Rogelio y la criada, en la que se hace patente como "la señora se dejó caer sofocada y nerviosa en el sofá" (224).

Por el contrario son 16 dibujos los que se ven precedidos en una página por el texto literario. Lo que supone no sólo una primacía de éste sobre el gráfico, sino una manera de evitar todo tipo de sorpresa al lector, al que se le posibilita identificar lo que se le ofrece transformado en viñeta. En 16 dibujos, sin embargo, la distancia entre ambos textos es mayor, y de éstos en 5 resulta llamativa. En algunos, a pesar de lo que pudiera parecer a primera vista, la memoria del destinatario no se pone demasiado a prueba porque el dibujo refleja algo muy característico o subrayado. Es el caso del grabado que recoge a Rogelio paseando en su jaca por la Moncloa (252), narrado en la página 246; el que plasma los diferentes objetos sobre el aparador (29), que se mencionan en las páginas 13 y 14, y el que lo hace de la labor de doña Aurora (225): "unas medias de abrigo" (216). Más problemático para el lector resulta identificar o relacionar con el texto literario unos carruajes y coches situados delante de los porches de –posiblemente- la estación del Norte (265), que pueden hacer referencia a que la viuda de Pardiñas "tenía determinado salir a Galicia" (256), y la más que probable calle de Atocha (67) a la que se describía en la página 45.

De todos modos, estas colocaciones un tanto anómalas, al igual que se indicó al tratar esto mismo en *Insolación*, pueden responder a ese código que ubica de un modo fijo los grabados en un determinado lugar del capítulo. Así las viñetas que están al comienzo de éstos –la de la jaca, la de Esclavitud disponiendo la lamparilla, la de doña Aurora en la calle, la de la criada planchando, la de la viuda y Candás, y la de la calle de Atocha- son ilustraciones rectangulares y alargadas que ocupan todo el ancho de la página. Sólo la de la plancha no está enmarcada, pero sí tiene esa dimensión. Por el contrario, los dibujos que cierran capítulo –Rogelio montando la yegua, los objetos del aparador, las medias de doña Aurora, y los coches y carruajes- son de pequeño tamaño.

Todo lo anterior dedicado al análisis e interpretación del *texto gráfico* de *Insolación* y *Morriña* no sólo plantean interrogantes fundamentales, sino que éstos confluyen, inevitablemente, en el fenómeno de la recepción lectora. Y ello no debe desvincularse de un hecho trascendental que marca la convivencia entre el "lenguaje del entendimiento y el "lenguaje de los sentidos", como los denominaba Navarro Villoslada[30]. No hay duda de que cuando la industria editorial española, sobre todo

[30] Citado por L. Fontanella (1982: 67).

en los años 80 del siglo XIX, pone de moda las novelas ilustradas continúa una larga y antigua tradición, iniciada por el grabado en madera o xilografía que se remonta a los primeros años de la imprenta. Sin embargo, la popularización de los textos acompañados de dibujos, que habían ido modificando la técnica a través del tiempo, con las publicaciones periódicas, los álbumes costumbristas y la prensa durante el Romanticismo, y más después de la muerte de Fernando VII, supuso una verdadera "revolución semiológica"[31]. Aunque la novela realista por su afán descriptivo y mimético nunca estuvo tan próxima a la pintura, nunca hizo más cierto el viejo eslogan dieciochesco *ut pictura poesis*, del *Laocoonte* de Lessing, los iconos venían a rellenar los vacíos del texto. Ponían rostro a los personajes y hacían más perceptibles los ambientes y situaciones en una nueva dimensión que el lector recibía más directamente.

Mariano de Cavia (1889:2) en su mencionada reseña a *Insolación* hablaba de ese carácter complementador de sus viñetas: "completan a maravilla esta intensa y palpitante reproducción de la vida de Madrid". Galdós confesaba al lector de los *Episodios Nacionales*, la necesidad de sus grabados para dar fuerza al libro, para comunicarle "todo el vigor, todo el acento en el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradarte necesitaba"[32]. E, incluso, apelaba al embellecimiento y a la capacidad de aclarar el contenido del texto a través de los grabados: el lector aprobará el "ingenio, la fuerza de expresión y la gracia con que el arte del dibujo ha hermoseado estas pobres letras", y así –escribía don Benito- los *Episodios* "pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura"[33].

En todo caso, la idea de reforzar esa lectura parece obvia, sobre todo cuando el ilustrador ha seguido fielmente el texto literario. Y, en este sentido, la lectura gráfica no deja de ser en cierto modo redundante. No es el caso, sin embargo, de la lectura que tergiversa el contenido del texto, lo que plantea divergencias en la recepción lectora. Es el receptor, entonces, ante la duda interpretativa que pueden plantearle ambos textos, literario y gráfico, quien debe optar por una u otra solución.

En las dos novelas de Emilia Pado Bazán que estamos comentando, la labor de los dos ilustradores, bastante diferente como se ha visto, es de un claro realismo iconográfico y, como tal, completa el *texto literario* de la autora. Sin embargo, semiológicamente, las incidencias en la recepción lectora no son parejas. Cuchy tiende a reforzar su lectura y, por ello, el *texto gráfico* de *Insolación* resulta repetitivo porque la subraya. Cabrinety, menos profesional y más artista, consigue ampliar esa lectura e, incluso, contradecirla, con lo que enriquece las posibilidades hermenéuticas del lector.

[31] Véase D. Villanueva (1992: 102).

[32] Citado por Miller (2001: 172).

[33] (168).

BIBLIOGRAFÍA

Blanquat, J. y J.-F. Botrel, eds. (1981): *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. 1884-1893*, Rennes, Université de Haute-Bretagne.

Bly, P. (1995): "El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, II, pp. 279-292.

Botrel, J.-F. (1995): "La cornucopia del texto y de la obra", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, II, pp. 9-22.

___ (1998): "Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)", en *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 471-486.

Cavia, M. de (1889, 24 de marzo): "Notas de un lector", *El Liberal*, p. 2.

Dorca, T. (2002) : "Illustrating Pereda: Picturesque *Costumbrismo* in *El sabor de la Tierruca*", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, pp. 97-114.

Ezama Gil, A. (1988): "La ilustración de los relatos breves en la revista *La Vida Galante*", *Boletín del Museo e Instituto <<Camón Aznar>>*, XXXIV, pp. 73-95.

Fontanella, L. (1982): *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berne and Frankfurt, Peter Lang.

Fray Candil (1889, 10 de agosto): "INSOLACIÓN (A vuela pluma)", *Madrid Cómico*, pp. 3 y 6.

Gutiérrez Sebastián, R. (2000): "Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda", *Salina*, 14, pp. 127-136.

___ (2002): "El binomio ilustraciones/texto literario en *Clarín*: de la primera edición de *La Regenta* a la 4ª edición de los *Solos*", P. García Pinacho e I. Pérez Cuenca (eds.): *Congreso Internacional. Leopoldo Alas* Clarín *en su centenario (1901-2001): Espejo de una Época*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 111-120.

___ (2003): "Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda", *Salina*, 17, pp. 137-150.

Mayoral, M., ed. (1989): "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller", en C. Agente del Castillo y otros (eds.): *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, II, pp. 389-410.

Miller, S. (1987): "La novela ilustrada y Clarín: su opinión y nuestra interpretación", en *Hitos y mitos de 'La Regenta'*, Monografías de *Los cuadernos del Norte*, 4, pp. 34-39.

___ (2001): *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

Pardo Bazán, E. (1889): *Insolación (Historia amorosa)*, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ª.

___ (1889): *Morriña (Historia amorosa)*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y C.ª.

Penas, E., ed. (2001): *Introducción* a *Insolación*, Madrid, Cátedra, pp. 11-62.

___ ed. (2003): *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Pérez Galdós, B. (1882): *Episodios nacionales*, Madrid, La Guirnalda, I.

Ricardou, J. (1972): *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.

Torres, D. (1997): "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIII, pp. 383-409.

Trenc Ballester, E. (1977): *Las Artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas.

Villanueva, D. (1992): "*Ut pictura poesis*: la creación artística de los Bécquer", en J. Rubio Jiménez (ed.): *Actas del Congreso <<Los Bécquer y el Moncayo>>*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando el Católico, pp. 93-113.

ÁNGELES QUESADA NOVÁS
IES "DÁMASO ALONSO" MADRID

Emilia Pardo Bazán y los Álvarez Quintero: Historia de una polémica.

La finalidad del presente trabajo persigue dos metas: la primera, sacar a la luz unos artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán olvidados por los estudiosos del tema y que sin embargo han sido citados en alguna ocasión, cuando se habla sobre una supuesta polémica mantenida por la escritora y los hermanos Álvarez Quintero. La segunda persigue situar en su justo término lo que algunos de esos estudiosos han calificado de "dura", además de "intrincada" polémica.

Comienzo con la segunda meta, y constato de entrada que, tras la lectura tanto de los artículos de Pardo Bazán como de la conferencia que suscita el primer artículo de la escritora y las dos cartas de réplica de los Quintero, esos calificativos suenan cuando menos a exagerados, y tras comprobar las fechas citadas por los estudiosos y las circunstancias que rodean los hechos, se llega a la conclusión de que posiblemente se haya hablado de dicha polémica sin documentación fundamentada, habida cuenta de algunos errores que recogen unos de otros.

Si no me equivoco la primera noticia de la tal polémica la proporciona Ronald Hilton en un artículo del año 1953: "Pardo-Bazán and Literary Polemics about Feminism"; dicha información comenta sucintamente los hechos con algún error de fechas y afirma que la conferencia no es más que un inicio de hostilidades contra Pardo Bazán y su manifiesto desdén hacia Andalucía, que se resuelve con un ataque directo a la condesa cuando hacen referencia a "tal cual amiga feminista, cuyos pies besamos."[1], y que es esto lo que da lugar al artículo de la escritora "Los tiempos de Isabel" así como a las cartas de respuesta de los Quintero, en la primera de las cuales desmienten categóricamente haber aludido a doña Emilia en la conferencia ("flaty denying that there was any allusion to Pardo-Bazán in their speech"; p. 44). Pone punto final Hilton a su narración de los hechos comentando el tono irónico del encabezamiento de la última carta de los Quintero y afirmando que esta vulgar refriega ("vulgar scuffle") distancia definitivamente a doña Emilia de los dramaturgos andaluces.

María Laffite, condesa de Campo Alange, en su obra publicada en 1961, *La mujer en España: Cien años de su historia*, alude muy de pasada a un acto organizado por Martínez Sierra en el que intervienen los Álvarez Quintero y Pardo Bazán, de donde surge una polémica posterior plasmada a través de la prensa.

[1] .- " Annoyed possibly by Doña Emilia´s scorn for Andalusia, the Quintero brothers began hostilities in the speech which Serafín Quintero, speaking for both, made at the Eslava Theater, Madrid, on February 6, 1917 (...)The Andalusian playwrights intended this speech to be a direct attack on Pardo-Bazán, to whom an ironical and obvious reference is made...." (p. 43).

En 1980, Robert Scari en su artículo "Los Martínez Sierra y el feminismo de Pardo Bazán" (*Romance Notes*, XX, 3 (Spring 1980), pp. 289-316) alude a las "diversas y constantes actividades polémicas" de Pardo Bazán con respecto a su opción feminista y sin más explicaciones remite a la lectura de dos artículos de Ronald Hilton: el ya citado de 1953 y otro anterior: "Emilia Pardo Bazán et le mouvement fèministe en Espagne" (*Bulletin Hispanique*, 54 (1952), pp. 153-164).

Algunos años más tarde, en 1991, Adna Rosa Rodríguez, en su estudio sobre *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, se limita a repetir las noticias ofrecidas por Hilton en su artículo de la siguiente manera:

> En 1917, cuatro años antes de su fallecimiento, la distinguida ensayista sostiene una dura polémica con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. El debate surgió con motivo de una función que se celebró en el teatro Eslava de Madrid (...) En el acto tomaron parte figuras destacadas en el ámbito literario, como los hermanos Álvarez Quintero, Gregorio Martínez Sierra y la propia Condesa. El 6 de febrero de 1917 Serafín Álvarez Quintero tiene a su haber el discurso inicial; aprovecha la oportunidad para exponer que tanto él como su hermano rechazaban el feminismo. El discurso llevaba por título "La mujer española", y en el mismo los Quintero expusieron su gran admiración por la mujer hispana, pero se oponían al feminismo porque este le quitaba a la mujer sus rasgos esenciales. El texto del discurso se publicó íntegro al día siguiente en el diario *La Mañana*, y la semana siguiente apareció la contestación de la Condesa de Pardo Bazán en *El Día*, con el título "Los tiempos de Isabel", iniciándose así una polémica que duró varias semanas.[2]

Como se observa ninguno de los estudiosos profundiza en el tema, se limitan a dar noticia del mismo y a presentarlo acompañado de algunos errores como los siguientes:

1º - No se trató de un solo acto sino de tres, en fechas distintas.

2º.- La condesa de Pardo Bazán no tomó parte en ninguno de los festivales, se enteró de ellos por la prensa periódica, en particular por el diario *ABC*, como ella misma corrobora en su primera carta de respuesta a los Quintero.

3º.- El primer festival tuvo lugar el día 2 de febrero con la intervención de Gregorio Martínez Sierra, el segundo, el viernes siguiente, 9 de febrero, en este tiene lugar la intervención de los Álvarez Quintero.

4º.- Es cierto que la conferencia de los Quintero se publica íntegra en el diario *La Mañana*, pero el día 11 de febrero, dos días después de la lectura efectuada por Serafín Álvarez Quintero[3].

[2] .- Rodríguez, A. R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada, Ed. do Castro, 1991, pp. 187-188.

[3] .- Este diario anuncia, en la crónica fechada el día 10 de febrero "Del inapreciable valor de tan sabrosa como amena conferencia, pueden juzgar, deleitándose con su lectura, nuestros lectores, gracias a la bondad de sus autores, que nos permiten honrar estas columnas con su bella prosa. Pero en la imposibilidad de insertar sus cuartillas en este número, por la mucha extensión del notable trabajo, lo aplazamos hasta mañana." *La Mañana*, 10 de febrero de 1917, p. 3.

5º.- El artículo "Los tiempos de Isabel" aparece ese mismo día 11 de febrero en el vespertino *El Día* y no la semana siguiente.

De todo esto tienen ustedes confirmación en el material que constituye el apéndice, el cual se convierte así en prueba documental del transcurso de unos hechos que paso a relatar.

Sobre la base de la información que brindan algunos de los periódicos diarios de la época, que no todos se hacen eco ni del evento principal ni del intercambio de cartas, los hechos debieron ocurrir de la siguiente manera:

Una asociación benéfica llamada "Protección al trabajo de la mujer", presidida por Esperanza García de Torres de Luca de Tena, persigue organizar unos Festivales con la finalidad de recaudar fondos. Puesta en contacto con Gregorio Martínez Sierra, a la sazón empresario director del Teatro Eslava (lo fue entre 1916 y 1924), se organizan los llamados "Primeros Festivales Artísticos" a beneficio de dicha asociación. La idea primigenia, y así se informa en el diario *La Mañana* (3 de febrero de 1917), consistía en organizar tres funciones teatrales en tres viernes consecutivos, en los que se representarían, por la compañía del Eslava, obras de teatro de los autores más exitosos del momento, así el propio Martínez Sierra, que abriría el festival, al que seguirían los hermanos Álvarez Quintero y se cerraría con una obra de Jacinto Benavente; la parte más interesante de cada festival, puesto que las obras eran ya conocidas, consistía en la conferencia con que cada uno de los autores prologarían las representaciones, conferencias que tendrían un tema común: la mujer española.

La primera de las funciones tuvo lugar el viernes 2 de febrero de 1917, con la representación de *Amanecer*, y la susodicha conferencia previa leída por el autor –Gregorio Martínez Sierra-, que aparecerá posteriormente recogida en volumen con el título "De feminismo"[4]. La segunda, la dedicada a las obras *Puebla de las mujeres* y *Amor a oscuras* de los Quintero se llevó a cabo el 9 de febrero, en este caso la conferencia llevaba el título: "La mujer española", y así fue recogido en la prensa diaria y en el librillo que posteriormente publicaron los dramaturgos siguiendo "el ruego de algunos amigos cariñosos y la amable insistencia de un querido editor"[5]. En cuanto al tercero, celebrado el 16 de febrero, por razones no explicadas, no se representó la obra de Benavente, ni este concurrió al evento, siendo sustituido por una conferencia leída por el músico Amadeo Vives[6], quien excusó su escaso conocimiento acerca del tema propuesto y ofreció una conferencia sobre "La música española", después de la cual tuvo lugar una programa musical consistente en una parte de canto que contó

[4] "De feminismo", en Martínez Sierra, G., *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917, pp. 11-43.

[5] Álvarez Quintero, S. Y J., *La mujer española. Una conferencia y dos cartas*. Madrid, Biblioteca Hispania, s.f.[1917], p.11.

[6].- Como dato curioso el diario *La Época*, con fecha 2 de febrero de 1917 anuncia: que el tercer festival "será de música española y la conferencia estará a cargo del ilustre maestro Vives."

como pianistas acompañantes a maestros como Turina y Falla, y una actuación de la Banda Municipal de Madrid.

El eco que estos festivales tuvo en la prensa madrileña se circunscribe sobre todo a los diarios *ABC*, *La Mañana* y *La Época*, que además de las respectivas crónicas, añaden, en algún caso, la transcripción o el comentario de las conferencias. En el resto de los diarios se citan los festivales de pasada o simplemente se anuncian, como sucede en *El Imparcial* y *El Diario Universal*. El viernes en que hablaron los hermanos Álvarez Quintero contó con alguna repercusión más, quizá por la presencia de los reyes, pero sin darle mayor importancia al evento como tal, el cual se describe fundamentalmente como un acto social.

Así *Blanco y Negro* (18 de febrero de 1917, p. 23), en la sección "La vida del teatro", un artículo firmado por José Juan Cadenas, comienza diciendo: " El segundo festival celebrado el pasado viernes en Eslava fue la nota de mayor interés de la vida teatral de la semana.", señala que además de los reyes, "el *todo Madrid* de los grandes acontecimientos estaba repartido en la sala" y pasa a hacer un brevísimo resumen del contenido de la conferencia, sin entrar en comentarios, "pues estas columnas de BLANCO Y NEGRO no son lugar adecuado para ello.", pero no puede dejar de señalar que "el público congregado en Eslava las escuchó en medio de un silencio religioso y las premió con grandes ovaciones, con aplausos frenéticos." Se acompaña la crónica con una fotografía.

En *La Tribuna* (sábado, 10 de febrero de 1917), bajo el largo título "Una evocación del "Quijote". No acaricie vuesa merced con los ojos la lanza y la espada de sus pasadas aventuras... La neutralidad y el arte", tras una introducción en torno a "la honda raigrambre que la neutralidad tiene en España", se dice: "Ayer mismo, en uno de los simpáticos actos feministas organizados por el Sr. Martínez Sierra, habló el ingenio españolísimo de los hermanos Quintero (...) [en] una conferencia para las damas españolas...", sigue el artículo señalando la enorme emoción provocada por las citas del *Quijote* usadas por el conferenciante y a continuación se extiende sobre ellas.

Por otra parte *El Heraldo de Madrid* se limita a aludir al público asistente a los festivales artísticos del Eslava, sin comentar el contenido de los mismos.

En relación con el primer festival, el realizado el 2 de febrero en el que leyó su conferencia Martínez Sierra, el diario *ABC* da noticia del mismo en su sección de "Ecos de Sociedad" (sábado 3 de febrero de 1917, p. 16). Se trata de una crónica en la que se comienza con el subrayado de la presencia de los infantes doña Isabel, doña Luisa y D. Carlos, al que sigue la consabida enumeración de los, mejor dicho, las asistentes: "Imposible dar una lista extensa (...) Ya hemos dicho que el teatro estaba lleno y que el público era la aristocracia." Se añade a esta información otra no menos interesante: "Y como los organizadores persiguen con estos festivales una finalidad benéfica, destinando el producto a la meritísima Sociedad de Protección al Trabajo de la Mujer, Gregorio Martínez Sierra tuvo el delicado rasgo de regalar todas las

localidades de galería a las obreras de dicha entidad y a las del Sindicato obrero de la Inmaculada, quienes presenciaron el precioso espectáculo con el regocijo que es de suponer." A continuación se hace el elogio del conferenciante y su conferencia, cuya extensión –señala el cronista- impide la transcripción completa, lo que no obsta para que se ofrezca el "regalo de algunos trozos sueltos", consistente en seis párrafos escogidos; se señala que el Sr. Martínez Sierra "cuyo primoroso trabajo fue escuchado con atención profunda, recibió en aplausos fervientes no sólo el sufragio femenino, sino el masculino también."

Se cierra la crónica con un somero comentario sobre la pieza representada y una amplia alabanza a la presentación en público como actor profesional de Ricardo de la Vega (nieto del dramaturgo Ventura de la Vega), a quien se le augura un magnífico porvenir.

El diario *La Mañana* (3 de febrero de 1917), en el que los días previos al evento se ha dado publicidad del mismo, titula su crónica con un escueto "Viernes aristocráticos"[7], pero no hace mención alguna del público, sino que desde el principio se centra en la presentación de la conferencia, para pasar a continuación a transcribirla casi por completo (se omite la introducción, en la que Martínez Sierra hace una extensa alabanza de la sociedad promotora del festival). Tras subrayar el éxito del conferenciante pasa a comentar, en términos muy elogiosos el debut de Ricardo de la Vega. Sólo al final señala la presencia de la infanta doña Isabel "que llamó a su palco, para felicitarles, a Martínez Sierra y a Ricardo de la Vega".

La Época por su parte se hace eco, ese mismo sábado 3 de febrero, con un artículo firmado por *Andrenio* (pseudónimo de Gómez de Baquero), en una sección que lleva como título "Veladas teatrales"; en este artículo –titulado: "Un debut"- el autor además de comentar la conferencia de Martínez Sierra, ofrece una argumentada defensa del feminismo. Sólo al final hace mención de la obra representada y alude también al debut de Ricardo de la Vega. Tras la firma de *Andrenio*, el periódico añade una breve crónica: "La sala del teatro Eslava ofreció anoche brillante aspecto, con motivo de celebrarse el primero de los festivales artísticos organizados por aristocráticas damas, con el concurso del Sr. Martínez Sierra. Todas las localidades estaban ocupadas por las distinguidas abonadas." Pasa a continuación a hacer relación de las asistentes, señalando la presencia de los infantes.

No es mi intención detenerme aquí a analizar el tratamiento distinto que los diarios dispensan a los festivales, pero en el caso del segundo festival, en que leen su conferencia los Álvarez Quintero, sí vale la pena detenerse en la crónica de *ABC*,

[7] .- La explicación a esta denominación puede deberse al hecho de que el público, el día de la semana y hasta la hora coinciden con la temporada de abono del teatro Príncipe Alfonso, temporada que ha terminado el viernes anterior al que nos ocupa, de ello se informa en *El Heraldo de Madrid* (Domingo, 4 de febrero), en la sección "De sociedad": "El abono a viernes, brillantísimo y elegante, ha terminado ya. Prueba de lo dicho es que a los viernes del Eslava (...) se han abonado la mayoría de las damas que figuraban como abonadas en el Príncipe Alfonso."

puesto que es aquella que confiesa Pardo Bazán haber leído, tras lo cual escribe el artículo titulado "Los tiempos de Isabel", iniciador del cruce de cartas que se ha dado en llamar "polémica feminista".

Aparecida en el diario el 10 de febrero, de nuevo en la sección de "Ecos varios" y con el título de "De sociedad", dedica el cronista casi la mitad del trabajo a la enumeración de los asistentes, entre los que se encuentran, además de la casa real casi al completo: "Sus Majestades los Reyes D. Alfonso, doña Victoria Eugenia y doña Cristina, Sus Altezas los Infantes (...), el presidente del consejo de Ministros, conde de Romanones, con su distinguida esposa..." y un tan largo etcétera de personajes de la alta sociedad que impone el siguiente cierre de párrafo: "... y cien y cien más, cuya relación sería interminable." Se extiende a continuación en describir el ambiente: "La sala estaba deslumbradora y mostraba la nota simpática de hallarse animadísima la rampa de butacas del entresuelo. Muchas y muy distinguidas damas y muchísimas señoritas muy bellas ocupaban esas localidades, y la mejor prueba de "lo bien" que se encontraba aquella parte del teatro es la cantidad de hombres que la visitó en los intermedios. Las butacas de entresuelo en Eslava daban anoche la sensación de un teatro de Londres."

Tras esta entusiástica descripción, en la que por cierto se echa en falta mención alguna a las obreras que sí hemos visto citadas como asistentes al primer festival, pasa el cronista a comentar la conferencia, y no resisto la tentación de leerles a ustedes literalmente los siguientes párrafos, porque entiendo que tienen tanto que ver con la indignación soterrada del artículo de Pardo Bazán, como los escasos párrafos de la propia conferencia transcritos por el diario:

> La conferencia de los Quintero acerca de la mujer (como la conferencia de Martínez Sierra) tuvo su primer acierto en sostener un criterio totalmente distinto del sustentado por el autor de *Canción de cuna*, y no decimos esto por creer que los unos están más firmes que el otro, como no afirmaríamos tampoco lo contrario, sino que señalamos el acierto por lo que significa el tratar un mismo tema en formas diferentes. Si las dos conferencias hubiesen sido partidarias del feminismo, la monotonía sería evidente y enojosa. Martínez Sierra defendió con gran donaire y bizarría hidalga las libertades y supercultura de la mujer; y anoche los Quintero defendieron la feminidad de la mujer con igual donosura, con parecido ahínco. Martínez Sierra, espíritu europeo, más aún, cosmopolita, ve a la mujer como la ven muchos hombres de Inglaterra y de Norteamérica. Los Quintero, españolísimos siempre y en todo, ven a la mujer a través de su temperamento caballeresco, tradicionalista, de Pirineos abajo.
>
> Para los Álvarez Quintero, la mujer debe ser, ante todo, eso: mujer; y cuanto más se asemeje la mujer al hombre, por su cultura y sus libertades, será menos mujer y más hombre. Esto es lógico. (...)

Parafrasea a continuación el cronista el chistecillo de la mujer concejal del Ayuntamiento y pasa a narrar una anécdota de la velada:

Nosotros –leyó Serafín-, que somos españoles, a Dios gracias y que perdonen aquellos que muestran mayor preferencia por los países extranjeros que por el suyo...

Al llegar aquí, nos pareció que el Rey -españolísimo también ante todo- dijo desde su palco al ilustre conferenciante:- ¡Es verdad! ¡Muy bien!.

El resto de la crónica lo constituye la transcripción de los siete últimos párrafos de la conferencia, precisamente aquellos en que se citan y ponen como ejemplo para la mujer española contemporánea a Santa Teresa de Jesús y a Isabel la Católica, tras lo cual se añade el siguiente comentario: "El público escuchó esto con un silencio religioso y una emoción hondísima. Por un instante nos creímos espectadores de un acto nacional, histórico. Parecía que era el alma de España la que nos hablaba con la voz de uno de sus hijos preclaros...", para rematar señalando lo entusiástico de los aplausos y que la concurrencia salió complacidísima tras asistir a la representación de las obras de teatro.

Esta es la crónica que lee Pardo Bazán y la que la impulsa a escribir el artículo "Los tiempos de Isabel" que aparecerá al día siguiente, domingo 11 de febrero en el vespertino *El Día*[8]. Posiblemente está escrito el artículo antes de que pueda llegar a sus manos la transcripción completa de la conferencia que ese mismo domingo ofrece el diario *La Mañana*[9] (como bien se encarga de explicar en la carta de réplica a la enviada por los Quintero).

Esta transcripción de la conferencia aparece sin acompañamiento de crónica alguna, puesto que esta ya se ha publicado la víspera, el sábado 10, pero sí viene convenientemente realzada mediante un visible epígrafe en el que se lee: "Los que se llaman germanófilos los aliadófilos, los extranjerizados, en fin, deben leer esta conferencia, escrita por dos españoles, nada más que españoles. Los que se sientan invadidos por la locura intervencionista, deben meditar acerca del sano patriótico consejo que los ilustres sevillanos dan a la mujer española." Semejante titulillo merece una explicación, mejor dicho una contextualización (que de paso coadyuva a entender cómo se encontraban los ánimos de la prensa y de los lectores en esos días), sobre todo de su segunda parte, cuando se alude a aquellos que se "sientan invadidos por la locura intervencionista". El día 31 de enero de 1917 el Gobierno alemán dirige una nota a los países neutrales en la que, tras explicar el rechazo por parte de la potencias aliadas de su oferta de paz, advierte que en adelante prescindirá de toda clase de limitaciones en la guerra submarina, sobre todo en las zonas colindantes con Francia, Italia y la Gran Bretaña. Esto, naturalmente, ponía en grave peligro la neutralidad española. Toda la prensa se hace eco del problema y se exige respuesta

[8] .- No aparece el artículo de forma espontánea, ya que desde hacía unos meses (desde diciembre de 1916) colaboraba Pardo Bazán con un artículo semanal (todos los domingos) con el periódico vespertino *El Día*. De manera que tanto este artículo como el que aparecerá el domingo siguiente, 18 de febrero, con el título "A los Quintero" forman parte de una colaboración más amplia.

[9].- *La Mañana* 11 de febrero de 1917, nº 2609, pp. 4-6.

al Presidente del Consejo. Indudablemente en el trasfondo de la conferencia de los Quintero y el artículo de Pardo Bazán late esta preocupación aunque no se aluda directamente a ello.

El artículo "Los tiempos de Isabel"[10] está escrito, sin duda, bajo los efectos de la lectura de la crónica del diario *ABC*, en la que lo más subrayable es el tono de crónica de sociedad, así como un evidente posicionamiento a favor de los argumentos antifeministas esgrimidos por los conferenciantes, como lo prueba la elección de los párrafos transcritos y los subsiguientes comentarios, junto a ello la curiosa insistencia en el españolismo de los Quintero, y la aquiescencia del rey. Todo esto provoca ese tono airado que recorre el artículo y que conduce a Pardo Bazán a calificar de "errores insidiosos" los argumentos de aquellos a quienes denomina "autores cómicos", así como a insinuar lo vetusto de la confusión entre españolismo y cuestión feminista al señalar irónicamente que dicha confusión "Me rejuvenece en cuanto me devuelve a mis tiempos floridos". Pasa a continuación a ofrecer su visión de los personajes de Isabel de Castilla y Teresa de Jesús, bastante alejada de la expuesta por los "simpáticos saineteros" y termina emitiendo opinión adversa sobre los personajes femeninos del teatro de los Quintero: "La mujer, tal cual los Quintero la retratan en la mayor parte de sus comedias, presenta tipos asaz diferentes del de Santa Teresa y de Isabel de Castilla. Es la mujer más corriente, satirizada con ironía benévola; una mujer, chiquita, acaso bonita, pintada por ingenios que la estudian sin salirse del terreno femenil, entendida la palabra como suele entenderla la mayoría." Remata el artículo recordando a los dramaturgos la figura de Moratín.

La réplica a esta crítica no se hace esperar y aparece en el mismo diario vespertino, también en la página 1 y a sólo dos días de distancia, el martes 13 de febrero, con el título: "Carta abierta a la señora Condesa de Pardo Bazán". En ella los dramaturgos, tras una introducción en la que no faltan los elogios a la autora y las corteses protestas de humildad, empiezan por acusar a la escritora de ligereza en sus juicios: "También nos aflige y desconcierta algún tanto, que parece que no las leyó usted sino a la ligera, o que las oyó malamente y, sin embargo de ello, las juzga de plano y en términos severos y desdeñosos.", de ahí que le ofrezcan la oportunidad de ampliar su conocimiento transcribiendo aquellos párrafos de la conferencia que a ellos le parecen más afortunados, a la vez que insisten en mantener su opinión acerca de lo nocivo que resulta para la mujer aquel trabajo que ellos no consideran femenino: "... pero la verdad, no se nos antoja en rigor mucho más *progresivo*, venga de donde venga, ese encerrar a las mujeres, como tristes esclavas, en oficinas antipáticas y odiosas, sin el calor ni la atmósfera de cordialidad de algunos talleres, en las cuales se ajan, se marchitan, se extenúan y son miserablemente explotadas.", a la vez que expresan sus deseos de futuro: "Pero si llega un día, en que el espíritu de la humanidad

[10] *El Día. Diario de la noche*, 11 de febrero de 1917, nº 13247, p. 1.

se purifica en su grado extremo, y presta entonces a sus acciones todo el aliento que tiene de Dios, en ese día, en esa civilización ideal, no trabajarán las mujeres."

Naturalmente no pueden obviar una respuesta a la crítica emitida acerca de sus personajes femeninos, consistente dicha respuesta en insinuar, "bien que con los respetos debidos a su gran talento y a su indiscutible autoridad crítica..." la posibilidad de que la autora desconozca el largo número de títulos en su haber, puesto que en el artículo desencadenante de la réplica sólo ha citado una obra. Rematan la carta insistiendo en una recepción supuestamente errónea y prejuiciada de sus palabras: " Nos mortifica profundamente a fuer de caballeros, tener que insistir una vez más en que nos atribuye usted cosas que no hemos escrito nosotros.", y pasan a repetir los conceptos expuestos en la parte final de su conferencia, tras lo cual se despiden con un ditirámbico: "La admiran siempre, como a una de las más legítimas glorias de España...".

No deja pasar muchos días Pardo Bazán para dar respuesta y esta llega en forma de artículo con el título "A los Quintero", en *El Día* (18 de febrero); adopta la forma de una carta, con un encabezamiento dirigido a "Mis admirados y jóvenes amigos", en la que da respuesta casi párrafo por párrafo a aquellas insinuaciones insidiosas acerca de su escaso conocimiento de la obra de los dramaturgos para lo cual, además de apelar a su obligación como catedrática de Literatura y prometerles con ello un lugar en la historia de la literatura española, acude a un pormenorizado análisis de alguna de las protagonistas de las obras enumeradas por sus autores, análisis del que extrae la misma conclusión que ya había planteado en su primer artículo; termina por acusarles de que "No hay nada más perjudicial para la causa de la mujer que la posición que ustedes adoptan." Presta atención de inmediato al uso que los Quintero han hecho en su carta del nombre y obra de Concepción Arenal, subrayando la evolución experimentada por la sociedad desde las fechas en que aparecieron las obras citadas y ofreciendo algunas otras citas de la misma señora Arenal, cuyo espíritu ella teme no sea aceptado por los dramaturgos, a la vez que muestra su conocimiento de los teóricos pretéritos y presentes de la condición femenina

El último párrafo declara sin tapujos su oposición a la postura defendida por los dramaturgos y a su forma de llevar a la escena la figura de la mujer: "Deseo que encuentren ustedes su camino de Damasco, sin esperarlo en exceso, porque toda su obra literaria, que, en efecto, gira alrededor de la mujer, es de estática y no de dinámica."

En esta carta-artículo adopta Pardo Bazán un tono bastante hosco desde el principio: "Lo único que pudiera parecer halagüeño es el hecho de que yo entre en polémica con ustedes...", que denota una clara irritación ante el tono utilizado por los Quintero, abundante en lo que hoy llamaríamos *sexismo benevolente* y que la articulista desenmascara al decir: "Se inclinan ustedes, galantes, barren el suelo con la pluma del chambergo, y después ponen a la mujer, a guisa de ajorcas, las esposas y los grillos (de oro, si quieren ustedes). Ofrecen a la mujer nada menos que un trono

(tan fácilmente como pudieran ofrecerla un archipampanazgo), para negarle luego un empleíllo en Correos o en Hacienda, o cosa tal."

La respuesta de los Quintero en la segunda "Carta abierta" (del 21 de febrero) aparecida en el mismo diario, si bien en la página tres, se abre con una sobreabundancia de elogios que van desde el encabezamiento: "Gloriosa maestra...", hasta el reconocimiento del "altísimo honor de discutir públicamente con usted", para terminar suavizando el enfrentamiento con la convicción de una supuesta coincidencia de criterios; lo que no obsta para reiterar su convencimiento de que la condesa no ha leído la conferencia completa, de donde deducen que ese es el verdadero problema: el que Pardo Bazán se obstine en no leer toda la conferencia, puesto que ellos tienen muy claro todo lo expuesto, sobre todo lo referido a la diferencia entre trabajo y trabajo femenino, para lo cual sacan a colación un ejemplo real, una anécdota protagonizada por ellos y otra basada en una de sus obras. Terminan aludiendo una vez más a Concepción Arenal y en particular a un capítulo de una de las obras citadas, que por sí solo da respuesta a todos los argumentos de la condesa, de la que se despiden con nuevas muestras de cortesía.

Con esta carta se puede dar por zanjado el episodio, pues Pardo Bazán no alarga la anécdota ni, que yo sepa, vuelve a aludirla, refrendando con el escaso interés que este silencio implica el desdén subyacente en el tono de sus artículos y no tan subyacente en alguno de sus argumentos.

Por su parte los Quintero, aunque tampoco insisten en su enfrentamiento, sí que encontraron la manera de dar publicidad al mismo y lo fue en forma de libro, aparecido ese mismo año, con el título: *La mujer española. Una conferencia y dos cartas*; una publicación en que aparecen tanto la conferencia como las dos cartas de respuesta a los artículos de Pardo Bazán, sin que en la introducción se haga mención expresa de las razones de dichas cartas y sí se enfatice el hecho del éxito cosechado y la presencia y supuesta aquiescencia de la familia real, así como la afirmación de que dicha conferencia propició el que el tema feminista encontrase sitio en la prensa periódica y se enriqueciese con las aportaciones de otros autores:

> El ruego de algunos amigos cariñosos y la amable insistencia de un querido editor nos deciden a publicar en este tomito la conferencia que en el mes de febrero pasado leímos en el teatro Eslava y las dos cartas que con motivo de ello tuvimos Leonor de dirigirle la ilustre condesa de Pardo Bazán.
>
> Sírvanos de disculpa, además de lo dicho, el espontáneo y fervoroso aplauso con que el selecto público que nos oía acogió las últimas palabras de la conferencia; momento aquel que nunca olvidaremos, y al que prestó singular relieve y significación la presencia de los Reyes y de toda la augusta familia en el teatro.
>
> Nos ha estimulado también, finalmente, el interés que, sin pretenderlo, atrajimos sobre tema tan viejo y tan nuevo a la par como el del "feminismo", dando ocasión a que fuese tratado en la Prensa periódica por algunas plumas que son gala de la cultura femenina y por otras de muy brillantes escritores, todas las cuales, coincidiendo o no con nuestros particulares puntos de vista, y a veces discrepando radicalmente de ellos, han enriquecido el asunto con las sales de su ingenio y de su saber y excitado la dormida curiosidad de

> muchas gentes hacia una cuestión que ofrece tantos y tan curiosos y vitales aspectos de orden moral y social.[11]

Esta introducción y el hecho de la edición del librito propician la sospecha de la existencia de un debate amplio en el que tomaron parte efectiva otros autores, pero lo cierto es que, revisada la práctica totalidad de la prensa diaria y semanal de esas fechas, no he encontrado demasiadas muestras de interés por el mismo, excepción hecha de un artículo de José Mª Salaverría, aparecido en *ABC* (20 de febrero de 1917) con el título "La mujer española", en que no se alude a ninguno de los personajes ni los hechos de este *affaire*. Pocos días más tarde, el 23 de febrero publica Gregorio Martínez Sierra, también en *ABC* un artículo con el título "Feminismo, feminidad, españolismo" (con el que pasará más adelante a titular un libro en el que recoge la conferencia dada en el Eslava el 2 de febrero además de este artículo que en el libro titula simplemente: "Para alusiones"). En este artículo señala Martínez Sierra que gracias a su conferencia y la de los Quintero "se han escrito estos días en diversos periódicos unos cuantos artículos sobre feminismo..." Un poco más adelante cita a Pardo Bazán, pero en ningún momento hace alusión al cruce de cartas entre la escritora y los dramaturgos: "...junto a las razones sensatas de la insigne española señora Pardo Bazán y junto a las serenas y bien fundadas afirmaciones del ilustre español Sr. Gómez de Baquero, encuentro en los papeles públicos todo el montón de lugares comunes que se dijeron fuera de España hace ya unos tres cuartos de siglo."[12]

Como se observa se alude sólo a Pardo Bazán y a Gómez de Baquero, quien, por cierto, además de aquel primer artículo citado, del sábado 3 de febrero en *La Época*, escribirá otro, aparecido el 10 del mismo mes en el mismo diario, con el título "Antifeminismo y neutralidad", en el que el autor, tras acusar a los Quintero de ser "resueltamente antifeministas", añade:

> En la cocina y en la literatura, la salsa hace milagros. Un buen cocinero nos hace ingerir con delectación cualquier porquería, gracias a lo exquisito de la salsa o la condimentación. Un literato ingenioso, gracias a las sales del aderezo literario, nos deleita con cualquier vulgaridad. Porque hay que decirlo sin ánimo de ofensa, y con todos los respetos, entre los cuales algo se ha de dar al respeto a la verdad. La conferencia de los Quintero fue muy graciosa, muy animada, muy entretenida, pero no tenía dentro más que los más pobres y vulgares argumentos que se esgrimen contra el feminismo. Ese es su mérito precisamente: haber hecho una plática tan agradable con semejante quisicosa.[13]

[11] O.c., p. 13.

[12] .- "Para alusiones. Feminismo, feminidad, españolismo", *ABC*, 23 de febrero de 1917, p. 3.

[13] .- "Antifeminismo y neutralidad.", *La Época*, 10 de febrero de 1917, p. 1. El curioso título se debe, sin duda, a la intención del autor por deslindar ambos temas que los Quintero habían mezclado al socaire de la problemática suscitada por la Nota alemana de 31 de enero ya citada.

Dicho lo cual renueva con amplitud su argumentación en defensa de las tesis feministas.

Llama poderosamente la atención el que este acre comentario de Gómez de Baquero haya sido ignorado por los Álvarez Quintero, puesto que ni dan respuesta a las críticas de *Andrenio*, ni lo citan en la introducción a la edición de la conferencia y las cartas en libro meses más tarde, aunque sospecho que a él se refiere la alusión de las "plumas (...) de muy brillantes escritores..." que han intervenido y ayudado a enriquecer lo que los Quintero denominan el "asunto".

En lo que respecta a la polémica en sí, sólo se hace mención abierta de la misma en los diarios *La Época, La Mañana y El Día*, es decir, aquellos en que se publican los artículos y las conferencias.

En *La Época* a través de una nota de la redacción, aparecida el 15 de febrero con el título "Para una encuesta. El feminismo en España". En ella se da noticia de cómo *Andrenio* "intervino desde nuestras columnas a favor de la tendencia", y cómo después le correspondió el turno a la condesa de Pardo Bazán y su artículo "Los tiempos de Isabel"[14]. Añade a continuación que "A este artículo en el que se discutía el trabajo de los Quintero, han contestado los ilustres saineteros sevillanos, aclarando la cuestión porque, a su juicio, no los ha interpretado bien la autora de *Insolación*." Se amplía la nota con unas puntualizaciones generales sobre el estado de la cuestión feminista en España y con la propuesta de abrir una encuesta sobre el tema que "entre literatos, sociólogos y políticos hiciera algún periódico..."[15]

En *La Mañana*, el 19 de febrero, con el título "La Pardo y los Quintero" y el subtítulo "Para alusiones", un artículo sin firma comienza diciendo: "La ilustre escritora excelentísima señora condesa de Pardo Bazán y los no menos ilustres y también excelentísimos escritores Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, sostienen en las columnas de nuestro querido colega "El Día" interesantísima polémica suscitada por desigualdad de criterio entre las ideas expuestas por los ingenios sevillanos en su conferencia de Eslava acerca de "La mujer española", y las que frente a ellas opone la eximia autora de *"El cisne de Vilamorta"*. Continúa el artículo con un tono altamente irónico aludiendo al comentario que hace la escritora acerca de haberse enterado de la conferencia por el diario *ABC* y no haber leído la transcripción íntegra que ofreció *La Mañana*. "Cosas ambas lo de su ignorancia acerca de la amplitud que

[14] Como dato puntual recuérdese que el artículo "Los tiempos de Isabel" aparece efectivamente un día después (el 11 de febrero.), mientras que el de *Andrenio* tiene fecha del 10 de febrero.

[15] Posiblemente este comentario es el que espolea a Martínez Sierra a llevar a cabo una encuesta que termina por publicarse en forma de volumen en 1920 con el título *La mujer española* (Madrid, Renacimiento, 1920). En el prólogo dice el autor que ha decidido "reunir en volumen unas cuantas opiniones, resultado de una "encuesta" o investigación que hice hace tres años, en abril de 1917..." Entre los encuestados aparece Pardo Bazán, cuya respuesta aparece con el largo título: "Hágase lo justo porque es justo, si es o no conveniente, se verá después.", y un amplio número de escritores, políticos, etc., entre el que no se encuentran los hermanos Álvarez Quintero.

LA MAÑANA da a sus informaciones, y lo de sus aficiones periodísticas que no nos sorprenden y que encontramos legítimas y de una aplastante lógica.". En este mismo tono pasa a dar respuesta a una puntualización de la condesa que le debe sonar a crítica hacia la línea editorial y envía algún que otro dardo envenenado : "Integra se publicó la conferencia, como se han publicado las de Martínez Sierra y el maestro Vives, como se publicaría la de la señora condesa de Pardo de Bazán [*sic*], si fuese invitada a darla y nos hiciese la merced de permitirlo...", para terminar con un galante ofrecimiento: "Y no vacile la señora condesa de Pardo Bazán: cuando necesite un número de LA MAÑANA, pondremos cuidado especialísimo en servírselo, y si no lo hay, se hará tirada extraordinaria de él."

Un día más tarde, el 20 de febrero, aparece en *El Día*, en la sección semanal de Margarita Nelken titulada: "La vida y las mujeres", un artículo con el título "A propósito de una frase" en el que, tras transcribir literalmente una frase de la primera carta de los Quintero, la autora comienza con una alusión a la polémica: "No vengo como se dice vulgarmente "a meter mi cucharada" en la interesante polémica iniciada entre la condesa de Pardo Bazán y los hermanos Quintero. ¡Líbreme Dios! Primero, porque no me considero con la autoridad suficiente para ello; segundo, porque ninguno de los "adversarios" necesita que se le enmiende la plana ni que se le ayude. Pero en la carta abierta de los hermanos Quintero hay una frase –la antes citada- que es de "mi distrito..."; a partir de ahí da respuesta y contundente a los dramaturgos.

Por último, el lunes 26 de ese mismo mes, año y diario, Manuel Linares Rivas, en un artículo titulado "Sobos. Vaya cardo o El feminismo en acción. Sainete histórico en dos cuadros y en un tranvía.", alude de pasada al *affaire*: " Iguales somos hombres y mujeres, según la conferencia de Martínez Sierra y los artículos de la condesa de Pardo Bazán: sí, iguales somos, pero todavía cuando se insulta a una mujer se lanza sobre el ofensor todo el mundo. Que es lo que dicen los hermanos Quinteros. O los hermanos Quintero, según la señora condesa cuando les da la razón y les quita esa letra del apellido."

En resumen, del *affaire* yo me atrevería a afirmar que la tal polémica no pasó de un cruce de cartas de apariencia cortés pero impregnadas de desabrimiento por ambas partes, y unos artículos que no añaden nada nuevo ni distinto a las declaraciones y argumentaciones expuestas por Pardo Bazán con anterioridad a estas fechas.

En lo que respecta al eco de la misma señalaría que las declaraciones de Martínez Sierra y de los Quintero sobre las repercusiones de sus respectivas conferencias y del cruce de cartas pecan de exageradas, visto el escuálido producto generado[16] y que el eco mayor de las conferencias en sí parece haber encontrado su resonancia sobre todo en las columnas de ecos de sociedad, en las que el análisis de lo expuesto peca

[16] .-El día 11 de marzo, se publica en *ABC* un artículo firmado por Miguel Adellac, que lleva como título: "Temas de actualidad. La educación femenina.", cuya introducción dice: "Los Srs. José María Salaverría y Gregorio Martínez Sierra han publicado en ABC sendos artículos acerca de la educación femenina. Vale la pena insistir sobre el asunto...", y pasa a extenderse sobre este tema. Como se observa no hay alusión alguna a la polémica de autos.

por su ausencia, mientras se centra la atención en los aspectos más anecdóticos de los actos. Esta última circunstancia, junto con los abundantes tópicos antifeministas desgranados por los Quintero y aplaudidos por el cronista constituyen quizá la base de esta irritación patente en el tono de Pardo Bazán, que ve a uno de sus caballos de batalla favorito convertido en poco más que una coqueta jaca jerezana por obra y gracejo, no sólo del tono y argumentación de los Quintero, sino también del medio adverso, cuando no abiertamente contrario a su opción feminista, en que tiene lugar la lectura así como el tratamiento que la prensa le presta a la misma.

La curiosa mezcla de acto social, ponderado con la ñoñería propia de la crónica de salón, con la reivindicación de un patriotismo polvoriento por lo anacrónico, no podía por menos de dolerle a quien ha invertido tanto tiempo y tinta en el empeño por conseguir una evolución progresiva de la sociedad.

Una polémica corta[17], pues, de escasa repercusión pública y, en contra de lo afirmado por una de las partes, escasamente enriquecedora en su momento. En el actual tiene a su favor el rescatar unos artículos olvidados de Pardo Bazán, que pasan a incrementar el bagaje documental de la ilustre escritora con el que contamos, además de ofrecernos como excelente añadido la pincelada psicológica consistente en recordarnos que a sus casi 70 años doña Emilia no se arredra cuando hay que poner algún punto sobre determinadas íes.

[17] Una de las razones que explicaría el porqué no se prolongó en el tiempo es que se produjeron de inmediato dos eventos relacionados con el mundo literario: uno, la muerte del actor y dramaturgo Joaquín Dicenta, el 21 de febrero; otro, el inicio el día 20 de la conmemoración del Centenario de José Zorrilla. Ambos sucesos ocuparon en extenso la atención de la prensa.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ QUINTERO, S. Y J..- *La mujer española. Una conferencia y dos cartas*, Madrid, Biblioteca Hispania, s. f. [1917].

HILTON, R..- (1953) "Pardo-Bazán and Literary Polemics about Feminism" *The Romanic Review*, New York, Columbia University Press, XLIV, pp. 40-46.

LAFITTE, M., condesa de Campo Alange.- *La mujer en España: Cien años de su historia*, Madrid, Aguilar, 1961,

MARTÍNEZ SIERRA, G.- *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917. *La mujer moderna*, Madrid, Renacimiento, 1920.

RODRÍGUEZ, A.R..- *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada Ed. do Castro, 1991.

ARTÍCULOS CITADOS (ordenados por publicaciones y fechas).

ABC.- "Ecos varios. De sociedad. Los festivales artísticos.", 3 de febrero de 1917, p. 16. "Ecos varios. De sociedad. Los festivales artísticos.", 10 de febrero de 1917, p. 15.

SALAVERRÍA, J.M..- "Aspectos varios. La mujer española.", 20 de febrero de 1917, p. 6.

MARTÍNEZ SIERRA, G..- "Para alusiones. Feminismo, feminidad, españolismo.",23 de febrero de 1917, pp. 3-4.

AILLAC, M..- Sobre la educación femenina", 11 de marzo de 1917, pp. 3-4.

BLANCO Y NEGRO.- CADENAS, J.J..- "La vida del teatro", 18 de febrero de 1917, p.23.

EL DÍA.- PARDO BAZÁN, E..- "Los tiempos de Isabel", 11 de febrero de 1917, p. 1

ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J..- "Carta abierta a la señora Condesa de Pardo Bazán", 13 de febrero de 1917, p. 1.

PARDO BAZÁN, E..- "A los Quintero", 18 de febrero de 1917, p. 1.

NELKEN, M.- "La vida y las mujeres. A propósito de una frase." 20 de febrero de 1917, p. 4.

ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J..- "Carta abierta a la señora Condesa de Pardo Bazán.", 21 de febrero de 1917, p. 3

LINARES RIVAS, M.- "Sobos. Vaya cardo o El feminismo en acción. Sainete histórico en dos cuadros y en tranvía.", 26 de febrero de 1917, p. 4.

LA ÉPOCA.- *ANDRENIO*.- "Veladas teatrales. La conferencia de Eslava. Un debut." 3 de febrero de 1917, p. 1

_____.- "Los festivales de Eslava. Antifeminismo y neutralidad.", 10 de febrero de 1917, p. 1 "Noticias de sociedad. En Eslava.", 10 de febrero de 1917, p. 2. "Para una encuesta. El feminismo en España.", 15 de febrero de 1917, p. 1.

EL HERALDO DE MADRID.- "De Sociedad", 4 de febrero de 1917. "De Sociedad", 11 de febrero de 1917.

LA MAÑANA.- "En Eslava. Viernes aristocráticos.", 3 de febrero de 1917, p.3 "En Eslava. Viernes aristocráticos.", 10 de febrero de 1917, p. 3 "La mujer española.

Conferencia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, leída en el teatro Eslava.", 11 de febrero de 1917, pp. 4-5. "La Pardo y los Quintero. Para alusiones.", 19 de febrero de 1917, p. 3.

LA TRIBUNA.- "Una evocación del "Quijote". 'No acaricie vuesa merced con los ojos la lanza y la espada de sus pasadas aventuras...' La neutralidad y el arte." 10 de febrero de 1917, p. 1.

APÉNDICE

El diario *La Mañana* de Madrid publica el 11 de febrero de 1917 (nº 2609, pp.4-6) la conferencia leída el viernes anterior, día 9 de febrero, por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, bajo el siguiente epígrafe: "Los que se llaman germanófilos, los aliadófilos, los extranjerizados, en fin, deben leer esta conferencia, escrita por dos españoles, nada más que españoles. Los que se sientan invadidos por la locura intervencionista, deben meditar acerca del sano patriótico consejo que los ilustres escritores sevillanos dan a la mujer española."

Señoras y señores:

Un ilustre crítico, persona de espíritu sutil y observador sagaz de las costumbres literarias, decía, al comentar la interesante conferencia que en este mismo sitio dio noches atrás el admirable autor de *Canción de cuna*, que aunque pasa por axiomático que España es tierra de oradores, cuando llegan estas ocasiones las gentes de letras solemos echar mano de las cuartillas. Y es verdad. Y tal vez una de las razones de este fenómeno es la que apunta con su habitual perspicacia el aludido crítico. Tememos, sin duda, no expresar nuestro pensamiento confiando la expresión a la palabra hablada, con la exactitud y los matices de que nos creemos más seguros empleando la palabra escrita, siquiera sea porque nuestro hábito es el de escribir y no el de hablar.

Sin embargo, los autores dramáticos parece que deberíamos aprovechar la coyuntura para hablar por nosotros mismos, ya que nos pasamos la vida haciendo hablar a tantas gentes de distintas calañas.¿No es cierto? Pues, no señor; hemos de escribir también ahora, no hagamos sino improvisar.

En nuestro caso particular, no obstante, se explica de una manera lógica que sustituyamos la lengua con la pluma. Somos dos a dirigiros la palabra. ¿Habíamos de hablar los dos a un tiempo? Sería una algarabía; sería hasta una falta de educación. ¿Había de hablar uno primero y permanecer el otro callado como en misa hasta que le llegara la vez? ¡Nunca! Íbamos a parecer personajes de una de esas comedias llamadas de ideas o de tesis, y ¡antes moros! Lo que no quieras para tus personajes, no lo quieras nunca para ti. Esto está en nuestro refranero del autor dramático.

Renunciamos, pues, a las indiscutibles ventajas del orador sobre el escritor en ocasiones como la presente, y nos encomendamos a vuestra inagotable benevolencia.

El origen de estas veladas parece como que impone o aconseja el tema que en ellas haya de tratarse; el cual, por cierto, es muy de nuestro agrado, es fecundo y rico sobremanera, y brinda con muy singulares y sugestivos puntos de examen y de vista. ¡El trabajo de la mujer! ¡La mujer!... Nosotros acostumbrados por nuestra profesión de dramaturgos a concretar, a sintetizar, a expresar mucho en poco, así como pretendemos, verbigracia, pintar a un hombre o a una mujer con un solo rasgo

característico, gustamos también de pensar y de repensar hasta ver si damos con la frase, clara y precisa, que condense en pocas palabras el resultado de un minucioso y detenido análisis. Y por lo que toca al trabajo de la mujer, creemos haberla hallado. Es esta: el mayor trabajo de la mujer es aguantar al hombre.

Antes de pasar adelante, vaya una advertencia. Al empezar la vida, teníamos por igual una buena idea de hombres y mujeres. Andando el tiempo, pródigo en venturas y desventuras para nosotros, hemos rectificado la idea primitiva, y hoy es alto y grande nuestro concepto de la mujer, y muy mediano el que nos merecen los hombres, dicho sea con perdón.

Mientras la mujer ha ido a nuestros ojos adquiriendo gracia, valer y encanto, el hombre cada vez se nos aparece menos interesante y más pequeño y egoísta. Hemos conocido infinitas mujeres, cuya vida es toda resignación y sacrificio. Cuando hemos encontrado por casualidad un hombre siquiera bueno y generoso, nos ha parecido estar en otro mundo.

Es claro que aquí encaja que ni de molde aquello de que cada uno habla de la feria como le va en ella. Pero a nosotros, aunque siempre oímos y respetamos a quien tiene opinión contraria a la nuestra (virtud, en verdad, poco española), en este punto de la mujer será muy difícil que nadie nos convenza de que estamos en un error; porque al que nos viniera con el ejemplo de su propio hogar, y nos dijese poco más o menos: "Amigos míos. Dense ustedes una vueltecita por mi casa, y verán canela, y modificarán su fina opinión acerca del sexo contrario. Mi mujer es una calamidad: no está nunca en su sitio; casi todos los días me quema el puchero; a los chicos necesito lavarlos yo; gasta lo que no gano; bebe, fuma, juega, habla como un carromatero..." A ese infeliz, a ese desventurado, le contestaríamos, sin vacilar: "¿Y qué culpa tenemos nosotros de que se haya usted casado con un hombre?"

Nuestra experiencia del teatro ha venido en apoyo de la de la vida en general. En uno estamos. ¿Creeréis que en los teatros la mayor parte de los contratiempos, de las anomalías, de los zipizapes y zaragatas provienen del capricho o de la condición de las actrices? Nada más lejos de la verdad. Son ellos, los actores o los autores, los hombres, los que casi siempre lo enredan todo. Ellas suelen ser dóciles, inteligentes, aplicadas, buenas, cumplidoras de su deber. Muchas veces habréis notado por propia observación que un actor, por ejemplo, no sabe palabra del papel que se le ha encomendado en una obra. Pocas veces habréis observado o leído eso mismo de ninguna actriz. El *camelo*, eso que se conoce por *camelo* en la jerga de bastidores y que viene a ser como decir "aristocrucia" por "aristocracia", "sardana" por "sardina", etc., cuando no un inteligible balbuceo, es casi siempre privativo del sexo fuerte, menos dueño de su lengua, por lo visto, que el otro. Hay contadas actrices que se distingan por sus *camelos*. En cambio, actores, los hay muy famosos, y sus anécdotas se refieren de padres a hijos y van formando una tradición.

Finalmente ¿pensaréis que la vanidad de las actrices, por tratarse de una cualidad

esencialmente femenina, es superior a la de los actores? ¡Jamás! El autor o el actor vanidoso lo es más que cien mujeres juntas.

No somos partidarios del feminismo. Lo consideramos hasta contrario a la naturaleza. El empleo de la mujer en la vida lo ha legislado Dios, haciéndola diferente del hombre, a quien se la dio por compañera. He aquí la palabra: compañera. He aquí la misión de la mujer respecto del hombre: acompañarlo. Emerson ha dicho que es como piedra de toque de una cabal civilización, la influencia de las mujeres de bien.¡Verdad profunda! Pero, ¿cómo ha de realizarse esa influencia? ¿De qué modo, por cuáles medios la compañera del hombre ha de colaborar con él? ¿En qué forma se ha de manifestar su acción bienhechora? ¿En qué debe consistir su actividad, su esfuerzo, su trabajo? No seremos nosotros, faltos de toda seria preparación para ello, quienes se metan a puntualizar, respondiendo a tan graves preguntas, y menos en este momento preciso. La ocasión y el lugar sólo nos permiten tocar de pasada esta compleja e interesantísima materia.

Sí diremos que la mujer, en nuestro sentir, siempre ha de mantenerse en la preciosa esfera de su condición femenina, cuyos horizontes son infinitos y cuyos recursos son inagotables. Creedlo, mujeres: desde vuestro centro que es el trono del mundo, no hay empeño que no ayudéis a conseguir, ni luz que no sepáis encender, ni lágrimas que no logréis enjugar, ni heridas abiertas en nuestras carnes para las que no tengáis bálsamo y medicinas.

Uno de nuestros grandes hombres españoles, de los grandes de veras –este adjetivo, como todos, ha llegado a ser aquí moneda falsa-, Ramón y Cajal, en un estudio acerca del "Investigador y la familia", dedica palabras de entusiasmo y fervor a ciertas admirables parejas de hombre y mujer que conoció en el extranjero, y que funden su amor en una misma llama, su pensamiento en un mismo ideal, y su trabajo en una común labor científica.¡Divina y santa vida es esa! Pero caso raro y excepcional, que no puede nunca fundar ley para todos. Y en España estamos, a Dios gracias. Perdonen aquellos a quienes, hoy por hoy, parece que les importa más la patria ajena que la propia. Y pensando en España, aconseja el insigne aragonés al sabio en ciernes a quien le busca compañera, que se lleve a su casa una mujer modesta y sencilla, juiciosa, serena, humilde; capaz de comprenderlo y alentarlo en su obra; capaz de hacerle grato y apacible el hogar, y capaz de sentir con él la alegría del triunfo; que cuando este llegue –dice el maestro-, la gloria será para los dos, y una misma aureola iluminará dos frentes gemelas. El sabio trabajó como hombre, y la mujer del sabio lo acompañó como mujer.

Porque sin necesidad de haber meditado mucho sobre esta cuestión, ni de haberla estudiado hondamente, basta un poco de equilibrio sentimental y físico, para llegar a una rápida conclusión, que se puede expresar en una de aquellas frases compendiosas de que al principio hablamos. A saber: ¡Dios nos libre de que la mujer parezca nunca un hombre! Nos opondremos siempre con todas nuestras fuerzas, aunque nos cueste la estimación de algunos amigos, a que la mujer intervenga en

oficios, ejercicios y maleficios que fueron siempre y serán de por vida inherentes al varón y propios de él.¡A qué absurdos nos conduciría toda otra cosa! ¡Qué espanto llegar a nuestra casita, soñando con la mujer amada, y encontrarnos en lugar de ella a un tierno concejal! ¡Por tierno que fuese!

-¿Cómo está el nene, vida mía?- le preguntaríamos.

-No lo sé, corazón -nos contestaría- No he tenido cabeza para ocuparme de él... ¡Me trae sin sueño el asfalto de la carrera de San Jerónimo!

¡Imposible! Se ponen los pelos de punta.

Y no se nos responda, empleando el argumento que la trágica actualidad ofrece, con lo que en estas negras horas de barbarie pasa en el mundo civilizado.

Ya sabemos, ya, que por falta de hombres, miles de madres se emplean ahora en fabricar balas y más balas para matar a millones de hijos de otras madres. Pero han tenido que faltar los hombres para eso; ha tenido que llegar la Humanidad a un inconcebible límite de locura, a una espantosa borrachera de sangre que le ha oscurecido la razón, y que será en lo provenir su ignominia y su remordimiento. Lucha fratricida, desesperada, colosal, grande sin grandeza en sus móviles íntimos, dejará tras de sí un rastro imborrable de odio; pero difícilmente engendrará ninguna ley que nos hable de ternura y de amor. Algunas naciones principian a preocuparse actualmente de la necesidad de su repoblación, ante la interminable matanza. Infinitas madres anhelan ahora con mayor ilusión que nunca tener muchos hijos. ¿No es gravemente trágico que ese deseo de maternidad, que debiera ser santo, renazca al estímulo del espantoso espectáculo de esta guerra? ¿No estremece pensar que en el tibio aire que envuelve las cunas tiemblen cantos de exterminio y de sangre? En nuestra brava España, y en memorables ocasiones, también nuestras mujeres, poniendo a prueba su heroísmo, se han batido, defendiendo a su patria. ¡Querrá esto significar jamás que las mujeres españolas hayan nacido para batirse? Ni pensarlo siquiera. En todo caso, para que los españoles nos batamos por ellas.¿Verdad?

"Confórmate, mujer..." – ha dicho un poeta americano.

> Confórmate , mujer: hemos venido
> a este valle de lágrimas que abate,
> tú, como la paloma, para el nido,
> y yo, como el león, para el combate.

¡Los poetas! ¡La poesía!... ¿No es casi la negación de la poesía de la mujer, el feminismo? Y aun sin llegar a una aseveración tan absoluta, puesto que:

> mientras exista una mujer hermosa,
> habrá poesía;

es posible que al masculinizarse la mujer, al confundirse un poco con el hombre

en su acción y tráfico en el mundo, origine otras nuevas fuentes de poseía; tal vez los poetas acierten a crear a su contemplación figuras hermosas llenas de original hechizo; pero ¿no es cierto que siempre serán menos dulces, menos delicadas, menos conmovedoras, menos ideales, menos femeninas, últimamente, y claro está que, por lo mismo, menos bellas para nosotros, que aquellas que hicieron llorar a Musset y soñar a Bécquer?

¿No es cierto también que siempre nos parecerán a los hombres más atractivas, más humanas, más conformes a su divino origen y a su sagrado destino en la tierra aquellas otras hermosas con suprema hermosura, santas sin altar, hermanas de las que cantaron el tierno y sencillo Gabriel y Galán y Maragall el grande, el noble, el efusivo?

Todo lo pudo la mujer cristiana,
logrólo todo la mujer discreta,

exclama el poeta castellano. Y el catalán exaltador perenne de la familia, le dice a la esposa:

¿Qué es lo que hay en tu fecundo seno
que llena tu semblante de luz viva?
Los días del gran misterio están contados.
Dame, ¡oh mujer!, el hijo de mi vida.

Y perdónesenos la libertad de la traducción.

En cambio, y volviendo a la mujer que dicen que quieren que sea la del porvenir, supongamos que a una doctora en Medicina y Cirugía le dice un poeta:

¡Llora! No te avergüences
de confesar que me quisiste un poco.
¡Llora! Nadie nos mira.
Ya ves; soy un hombre... ¡y también lloro!

Pues es claro como la luz que se expone a que ella le conteste, bien que con palabras de otro poeta:

Sé que el rubor que enciende las facciones
sólo es sangre arterial;
que las lágrimas son las secreciones
del saco lacrimal;
que la virtud que al bien al hombre inclina
y el vicio, sólo son

partículas de albúmina y fibrina
en corta proporción.

Y en vez de un diálogo amoroso, apasionado, en que hablasen suspiros y lágrimas, se trabaría entre los amantes una discusión de Ateneo, ¡y adiós, poesía!... ¡Adiós, al menos, la poesía del amor!...

¿De modo –nos preguntará probablemente tal cual amiga feminista, cuyos pies besamos- que, según eso, ustedes creen que la mujer no debe ilustrarse, no debe estudiar, no debe ser culta, ni debe, en un momento dado, poder emanciparse del hombre?

-Vengamos primero que a nada a este chistoso toque de la emancipación, afirmando que una mujer sin hombre es golondrina que no hace verano, y que nunca se legisló para las excepciones, como hemos dicho antes. No hay que darle vueltas; no hay emancipación que valga; hemos nacido mujeres y hombres para caminar juntos, aun cuando parezcamos más separados. Y respecto de esos deseos de emancipación que sienten algunas, esas que tachan al hombre de su tirano o su enemigo, ¡qué poco eco encontrarán eternamente entre la mayoría! No hay tan seguro saber como el del pueblo, y el pueblo lo ha dicho en una copla:

El demonio son los hombres,
según dicen las mujeres,
y por eso quieren ellas
que el demonio se las lleve.

Cosa muy distinta es lo que atañe a la cultura e ilustración de la mujer. Desde el momento en que creemos que ha de ser compañera del hombre, ¡Cómo podrá serlo de un hombre de estudio, verbigracia, la que no sepa el a b c ¿ ¿Cómo podrá colaborar con él ni prestarle aliento en el camino, si no lo entiende? En ese caso, como en cien otros, la mujer es natural que necesite ser ilustrada; que deba serlo... Lo que no debe nunca es querer suplantar a su compañero. Entendámonos: no es conveniente, o por lo menos es un tantico peligroso que la mujer *sepa* más que el marido. Bien está que estudie, que se instruya... que lea... pero bien está también que se cuide los ojos, con cuya belleza atrajo al hombre.

En otros términos, y apelando a una imagen: un roble y un rosal no deberán nunca cultivarse de la misma manera, ni podrán confundirse ni parecerse.

Y si la mujer estudia y piensa ¿por qué razón no ha de intervenir directamente en los afanes de los hombres, en sus luchas, en la formación de las leyes que han de regir la sociedad, en la dirección de los destinos de su patria? Pero, ¿en serio cree quien esto pregunte que no le basta a la mujer con la intervención indirecta y constante que tiene en todo movimiento del hombre? Pues está en el caso de los tenorios que figurándose que conquistan a la mujer, son generalmente conquistados por ella. Esto

es tan viejo como el mundo. No da el hombre un paso que, de un modo consciente o inconsciente por su parte, no obedezca a un impulso de la mujer. La mujer gobierna; la mujer manda. Lo eterno femenino... es eterno. En castigo de esta disimulada tiranía, tiene el trabajo de aguantarnos a qué nos referimos al comenzar. Pero, dirigiéndonos a su antojo, casi siempre, se venga ella de nuestras traiciones, de nuestro egoísmo, de nuestra liviandad...

¡Oh! El tema es muy complejo, y se presta a distingos y consideraciones que no tenemos tiempo de hacer ahora. La conclusión es que, desde su sitio de mujer, sin necesidad de convertirse en varón para nada, ni de entrometerse en funciones impropias de ella, influye cuanto quiere en la marcha del mundo... Para ello cuenta con todas las armas, y todas las emplea oportunamente: desde la amenaza hasta la súplica; desde la insinuación hasta la exigencia; desde la cólera hasta el llanto; desde la coquetería hasta la burla; desde el desdén hasta el amor, y desde el puñal hasta el beso... Armas muchas veces también invisibles y ocultas, que aun a ciegas y en sombras saben buscar nuestro corazón...

Vais a ver ahora, después de oír estas deshilvanadas palabras, una comedia nuestra, en que todas las mujeres de un pueblo se empeñan en una cosa y la consiguen... "Quien ha visto un pueblo, ha visto un reino". Y lo que quiere la mujer lo quiere Dios, según la bella frase de un gran filósofo francés.

Terminaremos recordando aquí una quintilla que en cierta fiesta le dedicamos a una gentil actriz, famosa por la sutileza y la ductilidad con que interpreta los tipos femeninos más opuestos, poderándole su arte y su persona:

Mujer antes de nacer;
creadora de mil mujeres;
mujer en todo su ser...
¡Siempre mujer! ¿Qué más quieres
para tu elogio, mujer?

Lo que significa que si llega un día desgraciado en que las mujeres de la tierra parezcan hombres, nosotros emigraremos a otro planeta.¡A Venus, a Marte, al que nos coja más a la mano; pero emigraremos a otro planeta! Con las mujeres de este bajo mundo que nos quieran acompañar.

*****

Amable y bondadosamente se ha calificado este trabajo de conferencia en los anuncios publicados de él. Ya habéis visto que sólo se trata de unas ligeras observaciones, escritas sin orden ni plan alguno. Vuestra indulgencia sabrá salvar el espacio que media entre lo que esperabais y lo que os hemos ofrecido.

*****

Y permitidnos, mujeres españolas, antes de poner punto final, que os demos un consejo.

Es imposible sustraerse al deseo de dároslo, ya que hablamos por vosotras y para vosotras, en estos instantes de peligro, de angustia, y de zozobra en que pone a España la universal hecatombe.

¿Cuál debe ser en estos instantes vuestra misión, vuestra conducta, vuestra obra? ¿Cuáles vuestras palabras? O preguntándolo de otro modo: ¿A qué mujeres españolas os debéis parecer en estas circunstancias no parecidas a ningunas? Muchas hay que os sirvan de ejemplo o de lección: desde Isabel de Castilla, que ensanchó el mundo, hasta Teresa de Jesús, que agrandó el cielo.

Pero nosotros nos atrevemos a aconsejaros que, más modestas en vuestra elección, imitéis a dos buenas mujeres altamente españolas, avispadas, humildes y llenas de sentido común. Nos referimos a la sobrina y al ama de Don Quijote. Y si por dicha tenéis en vuestra casa un caballero andante, que sí lo tendréis, decidle poco más o menos así:

"-No acaricie vuesa merced con los ojos, señor y amo nuestro, la lanza y la espada de sus pasadas desventuras, que parece que el alma se le va tras ellas como si le acometiera el afán de empuñarlas de nuevo; mire que aún tiene el cuerpo lleno de cicatrices y de bizmas. Recuerde vuesa merced lo que le ocurrió cuando, engañado por unos y otros, y por la voces de su corazón, siempre alerta, y por sus libros embusteros, fuese a defender aquellas ínsulas famosas, tan suyas como su propia sangre, porque fueron ganadas por su genio y por su fuerte brazo.

Recuerde que los caballeros andantes que ahora pelean vieron tranquilos la desigual contienda con el enemigo gigantesco, y cruzados de brazos se mofaron de vuesa merced. Y los unos dicen que tienen armas poderosas y que por su derecho batallan, y los otros cuentan que combaten por la libertad y por la justicia. Pero no hubo entonces mano de ninguno que buscase una lanza para defender a vuesa merced, ni voz que se alzase, como se lazó la de vuesa merced tantas veces, gritando: "¡Alto! ¡Ténganse todos, si todos quieren quedar con vida!"

Presenciaron el inicuo despojo de un caballero andante de tan noble fama como vuesa merced, y vieron repartirse el botín, y luego se volvieron de espaldas.

Recuerde señor esto que le decimos, no se meta en nuevas aventuras, mire un poco por sí, repare prudentemente sus fuerzas cansadas, y hágase pastor y cuide de su majada, de su rebaño y de sus tierras."

*****

El domingo, 11 de febrero de 1917, en el diario *El Día, Diario de la Noche* (nº 13.247, p. 1) de Madrid, escribe un artículo Pardo Bazán con el título:

"Los tiempos de Isabel"

Para que los suspicaces y maliciosos no hagan calendarios, empezaré afirmando dos cosas: la primera, que aun tratándose de mis más firmes convicciones, me agrada la discusión y tolero bien la contradicción; la segunda, que soy buena amiga de los Álvarez Quintero, y se lo he demostrado, y su teatro me ha divertido y solazado bastante. Dueños son estos autores cómicos de opinar como les plazca en la cuestión feminista, y ganado tienen el derecho de proclamar su opinión en la forma que les parezca. Hasta tienen el de servirse para tal objeto de chistes manidos y pobres, habiendo prodigado los frescos y espontáneos en sus obras.

Reconocido así lo que debe reconocerse, y suponiendo que los hermanos no nos negarán a los demás la beligerancia, tengo algo que decir acerca de su conferencia en el Teatro de Eslava, "contrepartie" de la de Martínez Sierra.

Hay en ella varios errores insidiosos, de esos que, mirados al sol, son de un color, y de otro a la sombra. Hay una confusión que conviene disipar desde un principio, entre la cuestión feminista tal y como la entiende los señores Quintero, y la cuestión o problema del engrandecimiento de España, o, por lo menos, de su resistencia nacional contra circunstancias adversas en horas muy decisivas y críticas. Y así como los molinos que veía don Quijote no eran los gigantes que creía ver, se me figura a mí que el españolismo es una cosa, y otra lo que por españolismo entienden los autores de *Los Galeotes*, y que esto del españolismo hay que hilarlo delgado, para no tejer gordo y burdo después.

Y no serán los Quintero más españolistas que yo, ¡caramba! Pero vamos con tiento. ¿Quién no se ha creído aquí, a su hora ferviente españolista, y no ha condenado por afrancesados o britanizados o extranjerizados a los demás? Rabiosos españolistas se profesaban los que encharcaron de sangre la tierra, repetidas veces, en impías guerras civiles; y su error era de buena fe, como supongo que lo es el de los Quintero. Por españolismo se afrancesaron los partidarios de la cultura, a principios del siglo XIX, y no es seguro que no anduviese mucho de españolismo en el caso de los que ahorcaban liberales, allá por 1823. En la idea de los Quintero encuentro posiciones que bien quisiera llamar nuevas, y con la mejor voluntad tengo que decir que pertenecen al número de las mil veces repetidas en estas disquisiciones que ruedan por la Prensa uno y otro día. Por otra parte, este modo de asociar el feminismo al españolismo tradicional, me rejuvenece; calcúlese si, en consecuencia, le estaré agradecida. Me rejuvenece en cuanto me devuelve a mis tiempos floridos, en que corría, sin contradicción, el supuesto de que la mujer había venido al mundo para zurcir calcetines. La invención de las máquinas de tejer punto modificó algo tan radical criterio.

Volviendo al caso del españolismo, bien sería de desear que pudiésemos recibir, como quieren los simpáticos saineteros, ejemplo y lección de Santa Teresa y de Isabel la Católica; lo malo es que, en la hora presente, no veo cómo arreglarnos para imitar a tan gran Reina y a tan extraordinaria Santa. Con todo su ingenio, los Quintero, de fijo, no pudieran escribir un reglón de *Las Moradas*; y ¡qué mujer ni qué hombre de nuestros días seguirá los pasos de la magna Isabel; quién resucitará aquel período de radiante esplendor a que va unido su nombre! ¡Ojalá, es cierto, la edad contemporánea se inspirase en el criterio de la excelsa Reina de Castilla! El más feminista no pediría otra cosa. Isabel y sus damas, y gran parte de las mujeres de entonces, eran unas sabias, unas intelectuales en toda regla y, también artistas, y amazonas que cabalgaban intrépidas hacia los campamentos, y sufrían las privaciones de la guerra, y en la Universidad fundada por Cisneros se alzaban las cátedras de las doctoras, y Luis Vives enseñaba latín y filosofía a la Princesa doña Juana. Estos eran los tiempos de Isabel... Nos conformaríamos con ellos, adaptados a las circunstancias. Es verdad que los antifeministas de entonces, que como después el *Bourgeois Gentilhomme* de Moliere -¡otro antifeminista!-, hablaban en prosa sin saberlo, no dejaron de zaherir a Santa Teresa, tratándola de fémina inquieta y andariega, y aun de cosas peores; mas esto había, como ahora se dice, que tenerlo descontado.

El ideal femenino de los Quintero, aunque invoquen a Isabel, no se remonta al siglo XVI. No pasa del XVIII. La mujer, tal cual se la comprende en España –en estas últimas épocas, porque yo reconozco que los Quintero expresan una opinión bastante general, que mucho tardará en rectificarse- es según la pinta Moratín en *El sí de las niñas*; la mujer que se defiende de la fuerza social con el disimulo y la disculpable artería del débil y del oprimido. A compás de la decadencia de las naciones (y nuestra decadencia no la han negado, y hasta quizá la exageren, los más españolistas), decae todo. Por poco que se conceda a la mujer, será forzoso considerarla como un elemento en la vida nacional, y con ella decayó, como decaía en torno suyo nuestro poder, nuestra grandeza; y fue preciso el sacudimiento de la invasión para que, como en los tiempos de Isabel, un interés colectivo la despertase.

Con el sacudimiento vinieron las que se llamaron "ideas nuevas". Verdad que fue meramente epidérmica su acción entre nosotros. Una de esas ideas nuevas es el feminismo y me apresuro a reconocer que, no sólo llegó tarde, sino que no ha encontrado, por ahora, franco ambiente de simpatía; y menos que en nadie, en las mismas mujeres. Algo semejante decía Stuart Mill que pasaba en Inglaterra, hará unos sesenta años. Es lógico que nuestro reloj de pesas, comparado a un cronómetro inglés, atrase. ¡Si fuera en esto sólo!

Lo único que quiero dejar sentado es que el españolismo consiste en procurar, para su patria, una extensión de vida y de actividades morales, espirituales y sociales, y en tal extensión está comprendida la que pertenece al trabajo, al adelanto, al mejoramiento de la condición de la mujer. Soy poco propagandista y menos predicadora; no tengo nada de una mistress Pankurs (señora de ánimo singular, a

quien respeto); y además, me agrada que en cada tierra los mismos adelantos lleven el sello inconfundible del ideal histórico. Y como no he galopado por los espacios de la utopía, sonrío cuando oigo decir que si la mujer obtiene derechos y ocupa puestos y desempeña funciones para las cuales es apta, dejaran de nacer niños..... Tranquilícense. Niños nacerán siempre, y no se acabará ni el amor, ni el matrimonio, ni los paseos a la luz de la luna, ni ningún tierno requilorio del mismo jaez; y hasta no faltarán mujeres que, con solícito celo, barran, cosan, guisen y tomen la cuenta. Ya sé que parece una perogrullada. No tengo la culpa. Sospecho que a los Quintero les está bullendo en los puntos de la pluma una comedia antifeminista. Ya, con su conferencia, han tanteado al público y saben a qué cuerda responde. Moliere, en esta tarea, se les adelantó; y no por eso el feminismo ha dejado de recorrer su ciclo, cada día con mayor empuje. Quisiera yo únicamente hacer una observación curiosa. La mujer, tal cual los Quintero la retratan en la mayor parte de sus comedias, presenta tipos asaz diferentes del de Santa Teresa y de Isabel de Castilla. Es la mujer más corriente, satirizada con ironía benévola; una mujer, chiquita, acaso bonita, pintada por ingenios que la estudian sin salirse del terreno femenil, entendida la palabra como suele entenderla la mayoría. En conjunto, es el teatro de los Quintero una galería, una larga serie de *Pueblas de las Mujeres*. Todos los caracteres de este teatro y de la musa de los Quintero preparan tal estudio, en el fondo no enteramente cariñoso, de la mujer; el intimismo, el realismo menudo de detalle, el burguesismo, la ausencia de conflictos hondos. Hablo, como queda dicho, en general; habría siempre que reconocer excepciones. En arte, cada artista tiene su temperamento, y no he de pedir a los Quintero la amargura ni la bravura de un Ibsen. No les pido sino que se inspiren en un autor cómico a quien los hermanos profesan un culto: hablo de Moratín. A primera vista, nadie tomaría a Moratín por un renovador. El buen sentido, la placidez, son atributos de su claro ingenio, poco castizo en sus tendencias. Sin embargo, guiado sólo por ese buen sentido, Moratín nos dejó en *El sí de las niñas* un alegato contra la inferioridad y sujeción injusta en que era mantenida la mujer, en la época de los casacones. El ideal femenino de Moratín era generoso y algo valiente; no se conformaba con aves de corral, ni con ocas blancas. Dennos los Quintero algo que sea para su teatro como *El sí de las niñas* para el de Moratín.

La Condesa de Pardo Bazán.

El martes 13 de febrero de 1917 y ya en *El Día* (nº 13249, p. 1), aparece una "Carta abierta a la señora Condesa de Pardo Bazán", firmada por los hermanos Alvarez Quintero.

Insigne y respetable amiga:

Su artículo "Los tiempos de Isabel" publicado en *El Día* del domingo, a la vez nos envanece y nos aflige. Lo primero, porque un modestísimo trabajo nuestro, donde sólo se apuntan y tocan de pasada ideas a propósito de la mujer, ha movido su ilustre pluma; lo segundo, porque nos atribuye usted insidias que no han estado en nuestra intención ni nadie puede ver en nuestras palabras, y milagros que no hemos hecho.

También nos aflige y desconcierta algún tanto, que parece que no las leyó usted sino a la ligera, o que las oyó malamente y, sin embargo, de ello, las juzga de plano y en términos severos y desdeñosos. Porque si las leyó usted bien, o si escuchándolas las entendió en su cabal sentido, ¿cómo teme que le nieguen la beligerancia en el asunto quienes empiezan por declarar "que siempre oyen y respetan a quien tiene opinión contraria a la suya"? ¿Ni cómo, al tratar de la asociación del feminismo al españolismo tradicional, quiere usted endosarnos el ramplón supuesto de que la mujer haya venido al mundo nada más que para zurcir calcetines? Basta pasar los ojos por nuestras cuartillas para entender que tenemos de la mujer el más alto juicio y la más noble idea. Vea usted algo de lo que dijimos:

"... La mujer, en nuestro sentir, siempre ha de mantenerse en la preciosa esfera de su condición femenina, cuyos horizontes son infinitos y cuyos recursos son inagotables. Creedlo, mujeres: desde vuestro centro, que es el trono del mundo, no hay empeño que no ayudéis a conseguir, ni luz que no sepáis encender, ni lágrimas que no logréis enjugar, ni heridas abiertas en nuestras carnes para las que no tengáis bálsamo y medicina."

*****

"... es posible que al masculinizarse la mujer, al confundirse un poco con el hombre en su acción y tráfico en el mundo, origine otras nuevas fuentes de poesía; tal vez los poetas acierten a crear a su contemplación figuras hermosas llenas de original hechizo; pero ¿no es cierto que siempre serán menos dulces, menos delicadas, menos conmovedoras, menos ideales, menos femeninas últimamente, y claro está que por lo mismo, menos bellas para nosotros, que aquellas que hicieron llorar a Musset y soñar a Bécquer?

¿No es cierto también que siempre nos parecerán a los hombres más atractivas, más humanas, más conformes a su divino origen y a su sagrado destino en la Tierra aquellas otras, hermosas con suprema hermosura, santas sin altar, hermanas de las

que cantaron el tierno y sencillo Gabriel y Galán, y Maragall el grande, el noble, el efusivo?

Todo lo pudo la mujer cristiana,
logrólo todo la mujer discreta.

exclama el poeta castellano. Y el catalán, exaltador perenne de la familia, le dice a la esposa:

¿Qué es lo que hay en tu fecundo seno
que llena tu semblante de luz viva?
Los días del gran misterio están contados.
Dame, ¡oh mujer!, el hijo de mi vida."

¿Tiene esto algo que ver con el zurcido de los calcetines, esclarecida maestra? Lea usted, señora, lea nuestra conferencia que es cortita. El diario *La Mañana* nos hizo la merced de publicarla íntegra el propio domingo. Entérese bien de ella, y se convencerá de lo injustamente que en esta ocasión nos ha tratado.

Afirmamos nosotros que la mujer es y será toda la vida diferente del hombre, a Dios gracias; nada de *superior*, ni de *inferior*, sino otra cosa; y no porque ese sea nuestro capricho, ni nuestro ideal femenino, ni el ideal de los escritores del siglo XVIII, sino porque desde mucho más atrás, desde el Génesis, es así. A Dios no nos atreveríamos nunca a enmendarle la plana.

La acción de la mujer en el mundo, por consecuencia, ha de ser siempre muy distinta de la del varón: ha de estar conforme con su condición de mujer, con su naturaleza fisiológica y psicológica. Hablando doña Concepción Arenal (esa egregia paisana de usted, cuya opinión en estas materias tiene un valor extraordinario, por lo mismo que fue tan ardiente y apasionada defensora de todos los derechos de su sexo), hablando de la mujer que desempeñase en lo porvenir la función de letrado, dice que jamás le daría el cargo de juez, y no porque no esperase mucho de su rectitud y de su firmeza, sino por no provocar una lucha continua entre su deber y su corazón, y porque su nombre no estuviese nunca al pie de una sentencia aflictiva. "Su mano –la de la mujer, agrega- ha de enjugar lágrimas, no ha de hacerlas manar ni aun a los ojos del criminal; no le ha dado Dios su voz suave para que formule fallos terribles."

Y luego, discurriendo acerca de la mujer política, principal obsesión de algunos feministas exaltados, dice estas admirables palabras, que hacemos nuestras, porque sustancialmente convienen con cuanto nosotros, sin ninguna autoridad en el asunto, y refiriéndonos a la acción de las mujeres en general hemos expuesto:

"Si no por siempre, por mucho tiempo, por muchos siglos, la política será militante, y si la mujer toma parte activa en ella podrá verse envuelta en sus persecuciones, y

la familia dispersa y los huérfanos sin amparo. Necesita ser neutral, sagrado, el hogar que custodia la mujer; allí debe estrellarse el oleaje de las pasiones políticas, vivir en paz el padre del rebelde, el hijo del proscrito, y acogerse los vencidos, sean quienes fueren.

Y la mujer, ser inteligente, ¿no ha de tener opinión ni influencia en una cosa tan importante como la política? Puede pertenecer a una escuela, puede tener opinión e influir en la de los otros por muchos medios eficaces, pero no quisiéramos que tuviera partido ni voto. ¿Lo necesita, por ventura, para contribuir poderosamente al triunfo de sus ideas? De ningún modo. Cuando sea ilustrada, influirá en la política, *aunque no tome parte directa en ella, porque influirá en el voto del hermano, del esposo, del hijo, del padre y hasta del abuelo.*

Quédele al hombre el desdichado monopolio de todas las luchas, de todas las guerras, de todas las iras; la misión de la mujer sea de paz, y aliada natural de todo el que sufre, vuélvanse de su puerta todos los perseguidores."

¿Cree la señora condesa de Pardo Bazán, nuestra excelsa amiga, que en el rodar de los años este razonamiento ha envejecido? A nosotros se nos figura eterno; tanto, como la diferencia esencial entre el varón y la hembra.

En cuanto a los trabajos en que hoy se emplean muchas mujeres en las naciones que se llaman cultas, y aun en la propia España –a veces más culta que ninguna de las demás, porque es más humanitaria y más piadosa-, convengamos en que puedan ser y sean un refugio, un amparo contra la orfandad o el abandono, o una defensa contra el hambre o el vicio; pero no un sueño de civilización. Hombre y mujeres, aunque muy despacio, ¡ay muy despacio! caminamos o nos parece caminar hacia una perfección todavía remota, lejana... Pero si llega un día en que el espíritu de la humanidad se purifica en su grado extremo, y presta entonces a sus acciones todo el aliento que tiene de Dios, en ese día, en esa civilización ideal, no trabajarán las mujeres. Porque a nosotros nos estremece y nos angustia verlas, verbigracia, en los campos de Andalucía o de Galicia, vareando olivos, escardando la tierra o con cargas de bestia sobre sus hombros bellos; pero la verdad, no se nos antoja en rigor mucho más *progresivo*, venga de donde venga, ese encerrar a las mujeres, como tristes esclavas, en oficinas antipáticas y odiosas, sin el calor ni la atmósfera de cordialidad de algunos talleres, en las cuales se ajan, se marchitan, se extenúan y son miserablemente explotadas.

¿Necesidad? De acuerdo. ¿Misión suya en la tierra? Nunca.

La opinión que al correr de la pluma emite usted sobre nuestro teatro en general, suponiéndolo ajeno a los conflictos hondos del alma femenina, merece para nosotros la consideración que todas las suyas. Sin embargo, nos atrevemos a decirle a usted, bien que con los respetos debidos a su gran talento y a su indiscutible autoridad crítica, que no es la niña de *Pueblo de los Mujeres* el arquetipo de las nuestras. ¿Recuerda usted *Pepita Reyes*? *¿Malvaloca*? *¿La flores*? *¿El amor que pasa*? *¿Nena Teruel*? *¿Los Leales*? *¿Cabrita que tira al monte...*? *¿La zagala*? *¿La casa de García*? *¿Doña Clarines*? Claro que usted no tiene la obligación de conocer ni recordar cuanto hemos escrito

nosotros, pero mencionamos aquí estas obras, porque son fundamentales en nuestro teatro, y porque acaso en ellas se encuentre algo de lo que en vano buscará usted ni nadie en *Puebla de las Mujeres* o en *La mala sombra*.

Al final de nuestra conferencia creímos oportuno, y luego hemos visto que lo fue, ya que nos dirigíamos a las mujeres españolas darles el consejo en las críticas circunstancias presentes. Lo meditamos, como era natural y pedía el asunto, mucho más que la conferencia, y lo dimos mondo y lirondo, sin insidias, sin pelos en la lengua, con el corazón en la mano.

A propósito de ese consejo afirma usted que nosotros queremos que las mujeres españolas imiten ahora la lección o el ejemplo de la Reina Católica o de Santa Teresa de Jesús. Nos mortifica profundamente a fuer de caballeros, tener que insistir una vez más en que nos atribuye usted cosas que no hemos escrito nosotros. Lo que dijimos –y usted verá como es bien diferente-, es que tienen en España las damas muy grandes figuras en quien mirarse; pero que "a las que queríamos que siguieran en esta ocasión, en estos instantes de peligro, de angustia y de zozobra en que pone a España la universal tragedia, son a la sobrina y al ama de Don Quijote". Porque estas dos mujeres le aconsejarían al caballero andante que de seguro tendrían en su casa, que no se metiese en nuevas aventuras y que primero que en los demás pensase alguna vez en sí propio.

Se las señalábamos también, aunque esto no lo dijimos en la conferencia por innecesario, porque estamos seguros de que la sobrina y el ama, tan juiciosas, tan sosegadas, tan sencillas, en cualquier caso en que su amo y señor se quisiera poner en armas para defender su hacienda o su honra, contra algún malandrín que le acometiese, lejos de detenerlo, ellas mismas le limpiarían la espada y la lanza, le ayudarían a subir sobre Rocinante y lo echarían al campo con sus bendiciones. Y hasta puede que fuesen tras él.

La admiran siempre, como a una de las más legítimas glorias de España, y l.b.l.p.

S. y J. Álvarez Quintero.

El Día, nº 13254, p. 1. Domingo, 18 de febrero de 1917.

"A los Quintero"

Mis admirados y jóvenes amigos:

Dicen ustedes que mi artículo "Los tiempos de Isabel" a la vez les envanece y les aflige. No hay motivo ni para lo uno ni para lo otro. Lo único que pudiera parecer halagüeño es el hecho de que yo entre en polémica con ustedes, pues no lo hago sino

con personas dignas de mi estimación, y, además, corteses y bien educadas.

Tienen ustedes razón al decir que debí leer su Conferencia íntegra; sírvame de excusa que ignoraba su publicación en *La Mañana*, y supuse que podía fiarme en el extracto, bastante extenso y que cita párrafos enteros, del *A B C*. Ustedes saben que para el periodista hay una Musa, y es la actualidad; y la actualidad está reñida con prolijas informaciones. De todas suertes, y no habiéndome sido fácil procurarme *La Mañana*, quiero decir ese número, me atengo a lo que consta en la "Carta abierta" de ustedes en *El Día*.

Desenredemos rápidamente la cuestión; sepamos lo que discutimos. Empecemos por afirmar, aunque casi no parece necesario, las consideraciones que me merecen ustedes, como eminentes autores cómicos. Será natural coquetería de ingenios mimados por el público el que ustedes me supongan olvidada de su Teatro, y les regalaré el oído asegurándoles que, o lo he visto representar, o lo he leído todo, y tengo el deber de conocerlo plenamente, ya que un día u otro, al llegar el turno de la Literatura española contemporánea, habré de explicarlo en mi clase. No es esto, sin duda, lo que debatimos. Mantengámonos en el terreno en que su Conferencia me pareció impugnable.

Dos orígenes tuvo mi impugnación: uno, cierto chiste que consideré más en armonía con la facilidad de la gente para la chunga, que con el proverbial donaire de ustedes; la otra, una peligrosa e intolerable confusión entre el concepto del españolismo y el de la oposición al feminismo, en algunos de sus aspectos. Lo primero, lo del chiste, es, a la verdad, "peccata minuta"; lo segundo, exigía protesta. Y la formulé en mi artículo, y creo, contradicción aparte, que no encierra nada de molesto para ustedes.

Por lo mismo que son ustedes caballeros, yo espero que no sostendrán que su Conferencia no iba contra mucha parte de las ideas que empiezan a difundirse acerca de la mujer, y de los fines de su vida; lo que, con mayor o menor exactitud, se llama feminismo. Ustedes conciben a la mujer invariable a través de los tiempos y vicisitudes de la sociedad, y toda modificación progresiva les parece opuesta al españolismo tradicional de su papel doméstico. Supongo que no me equivoco al interpretar así, no este o aquel párrafo de su Conferencia, sino el sentido general de su pensamiento en tal asunto. Y conste que celebraría equivocarme.

En efecto, su teatro de ustedes está lleno de estudios parciales de mujer, entendidos con gracia y observación fina y fiel de la realidad; pero esos mismos estudios, por su índole, delatan en ustedes poco interés en que el tipo habitual y corriente de la mujer se transforme; en una palabra, la mujer les gusta a ustedes tal cual la han hecho la limitaciones sociales; y cuando hay alguna que se aparta de ese tipo, la castigan ustedes, como a la pobre Nena Teruel, que se queda en su prisión doméstica, lejos del Arte. O mucho me engaño, o ustedes, con la magia de su pluma y con sus bonitos retratos de mujer, han tendido siempre a relegarla más y más al terreno especial de su aislamiento, no permitiéndole sino el amor y el matrimonio,

cosas muy dignas de veneración, graves, importantísimas, pero a las cuales no se reduce la vida de la mujer. Ni todas las mujeres aman, ni todas se casan., y hay, por el mundo adelante, muchas "señoritas de Trévelez", que no pudiendo resolver su único problema, son desdichadas y vegetan en la desesperación de un destino frustrado; porque, con las ideas a que se inclinan ustedes, la que no consigue marido, por fuerza se muere de tedio y hasta ¡de vergüenza!, y en ese sentido la alegre comedia que acabo de citar es un poema de amargura humana.

Ustedes contestarán, y yo lo reconozco de antemano, que están en su derecho al entender como les place el papel y la condición de la mujer. Lo que no pueden evitar es que surja la protesta. En cada época, hay algunos problemas que se imponen a la sociedad, con fuerza mayor, y las individualidades que en ella se destacan, por un mérito o por otro, y que son oídas de las multitudes, parece que tienen obligación de empujar hacia delante, en vez de poner chinitas en las ruedas del carro. Y, en este caso de la mujer, y en España, si se mira hacia los tiempos de nuestra gloria, las palabras atrás y adelante pierden su sentido, y el españolismo consiste en ahondar en la tradición, por medios modernos.

No hay nada más perjudicial para la causa de la mujer que la posición que ustedes adoptan. Se inclinan ustedes galantes, barren el suelo con la pluma del chambergo, y después ponen a la mujer, a guisa de ajorcas, las esposas y los grillos (de oro, si quieren ustedes). Ofrecen ustedes a la mujer nada menos que un trono (tan fácilmente como pudieran ofrecerla un archipampanazgo), para negarle luego un empleíllo en Correos o en Hacienda, o cosa tal.

Yo, como ustedes, claro, afirmo que la mujer es y será siempre distinta del hombre; pero lo entiendo de otra suerte: no creo que tenga tanto espesor la valla o muro que los separe, ni siquiera que les llegue a los hombros. Hay muchas escuelas científicas, y hay hombres de ciencia, como el doctor Marañón en su curioso libro *La doctrina de las secreciones internas*, que, dentro del terreno de la biología y la fisiología, sientan conclusiones inesperadas para los partidarios de esa valla, de esa predeterminación de funciones exclusivas. La guerra, que tantos daños está acarreando, tuvo por lo menos la ventaja de ensanchar desmedidamente el campo funcional de la mujer, en lo social y hasta en lo moral. El paso ha sido de gigante.

Ustedes citan a doña Concepción Arenal en apoyo de su tesis. Toman ustedes argumentos en párrafos de *La mujer del porvenir*, libro de la excelsa pensadora; pero no ignoran ustedes que, con otros párrafos del mismo libro y de *La mujer de su casa*, están ya desvirtuadas las restricciones que, por sentimiento más que por razón (ella misma lo confiesa), puso a su tesis feminista, en tantos respectos enteramente radical, la gran socióloga (cuyos escritos he comentado varias veces, en no breves estudios). Para apreciar debidamente las opiniones de doña Concepción, en este particular, no echemos en olvido la fecha en que escribía, y el estado de la cuestión feminista por entonces. Léase el libro de Stuart Mill *La esclavitud femenina*, y se verán las habas que se cocían en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Sobrado mérito tiene doña

Concepción en haber sido una precursora, en haber clamado en el desierto, y en haber visto con la claridad de los talentos privilegiados, las relaciones profundas entre el aspecto económico, el legal y el social de la cuestión de la mujer. Debo añadir que, hasta para los más convencidos partidarios de toda mejora y progreso en la condición de la mujer, ha sido sorpresa grata el camino que anduvo la cuestión en pocos años, relativamente, no aquí, sino en Europa, y hasta en Asia; sea ejemplo el Japón. Doña Concepción no se atrevería a esperar tanto. ¡Quién lo esperaba!

Sin embargo, yo temo que ustedes, que la citan para sacar en limpio que la mujer ni debe ser juez, ni concejal, ni diputado, y todo ello por su bien, para salvar su voz suave y su natural dulzura –no acepten el espíritu de estas proposiciones extractadas de doña Concepción-: "La mujer de su casa es un ideal erróneo.- La mujer no tiene virtudes sociales.- El retraimiento social de la mujer es deplorable.- La mujer, no siendo auxiliar poderoso del progreso, es una pesada rémora.- Transformar a la mujer de su casa en mujer fuerte, tal es el problema.- En el mundo oficial se le reconoce aptitud para estanquera o reina; si pretendiese ocupar los puestos intermedios, parecería absurdo.- La ley civil mira a la mujer como un ser inferior al hombre, moral e intelectualmente considerado.- Es monstruosa la contradicción que resulta entre la ley civil y la ley criminal; la una nos dice: "Eres un ser imperfecto: no puedo concederte derechos"; la otra,: "Te considero igual al hombre y te impongo los mismos deberes; si faltas a ellos, incurrirás en idéntica pena".- La educación de las mujeres hasta aquí podía llamarse, sin mucha violencia, "arte de perder el tiempo".- Es tiempo de que no se hable sólo de la madre, cuando se trata de la mujer.- No hay incompatibilidad entre el cultivo de la inteligencia y los quehaceres domésticos.- Queremos para la mujer todos los derechos civiles", etc., etc.

Hay en su Conferencia de ustedes una parte que, a mi ver, es ajena a lo demás: la de la neutralidad, simbolizada en el ama y la sobrina de Don Quijote. Sobre esto no versaba mi artículo. Yo no quise sino inscribirme en contra de su criterio de ustedes, opuesto a las contadas ventajas que, por ahora, ha obtenido en España la mujer. Mi ataque era un lamento, al restar su cooperación de ustedes, y hasta al comprobar su oposición a lo que considero de elemental justicia. Deseo que encuentren ustedes su camino de Damasco, sin esperarlo con exceso, porque toda su obra literaria, que, en efecto, gira alrededor de la mujer, es de estática y no de dinámica.

Y no por eso profesa a ustedes menos cordial amistad su afectísima admiradora q.b.s.m.

La Condesa de Pardo Bazán

"Carta abierta a la señora Condesa de Pardo Bazán", *El Día*, nº 13257, miércoles 21 de febrero de 1917, p. 3.

Gloriosa maestra y amiga:

Escribimos una conferencia para que durase media hora, con un fin benéfico, sin otro propósito que el de distraer durante ese tiempo al público que acudiera al teatro y sin ninguna pretensión doctrinal, y vea usted por dónde la hemos enredado y la tal conferencia va pareciendo el cuento de la Buena Pipa. De ella podríamos nosotros decir como dijo del éxito de cierta obra un famoso empresario: "Exito que ha sorprendido a la misma Empresa."

Nos alegramos, en primer lugar, porque ello nos ha proporcionado el honor, el altísimo honor de discutir públicamente con usted, y en segundo lugar, porque bueno está que se le hable al público de todo; y a nosotros, que rara vez, por falta de tiempo, asomamos en las columnas periodísticas, nos place que el azar nos lleve a ellas de cuando en cuando.

Hoy queremos contestar, aunque sea brevemente, a la bondadosa carta de usted. Fuera descortesía no hacerlo. Y fuera, además, insigne torpeza, ya que resulta al fin de cuentas que en lo más esencial de la complicada cuestión del feminismo estamos, por lo visto, más cerca de usted de lo que parece. Aunque discrepemos en algún punto relacionado con la diferencia de los sexos, ello no obsta para que en lo demás nuestra opinión pueda coincidir con la de usted, al menos siempre que se trate de reivindicaciones justas, de restablecer el equilibrio roto por una imperfecta organización de la sociedad.

Como usted se apoya al replicarnos sólo en dos párrafos de nuestra conferencia (recordados exclusivamente por nosotros para mostrarle a usted el concepto elevado que nos merece la mujer), esa afirmación quizá le sorprenda un poquillo; pero como nos dice usted que celebraría que no fuese el sentido general de nuestro pensamiento el que usted deduce, nos complacemos en asegurarle que, ateniéndose escrupulosamente a lo apuntado en toda nuestra conferencia, es fuerza atribuirnos, como usted desea, un criterio mucho más amplio y libre.

Declaremos con entera lealtad, insistiendo en ello, que nos repugna que algún día puedan las mujeres llegar en su acción en el mundo a parecer hombres o a confundirse con ellos en el tráfico cotidiano (entiéndase que las excepciones son siempre respetables y lícitas; pero entiéndase asímismo que nunca podrán ser fundamento de consecuencias generales). Si llegara ese día –que a Dios gracias, no llegará, en España a lo menos-, la mujer perdería encanto, perfume, gracia, pudor, idealidad, en fin, y estaría, además, expuesta a todas las deformaciones morales en que dan los hombres en la dura y cruenta lucha de las pasiones que trae consigo el afanoso vivir.

Lo cual, es claro, no significa, ni con cien leguas, que nos opongamos nosotros a

que progrese y se desenvuelva espiritualmente la mujer a la par que el hombre; a que se *eduque* plena y cabalmente. Al contrario: deseamos que cada vez sea más culta, más noble, y siempre digna de su compañero en la tierra, encuentra su media naranja o no. Y lo deseamos para que pueda ser lo mismo dulce inspiradora o colaboradora del hombre (¡oh madre de Goethe!, ¡Oh esposa de Stuart Mill!, figuras ejemplares) que defensora, en caso de necesidad, de su propia vida aislada y sola. Eso sí: el trabajo de la mujer, en nuestra opinión, y supuesto que tenga que trabajar, ha de ser siempre *femenino*, dándole a esta palabra todo su valor de delicadeza.

Y en prueba de que no queremos ponerle a la mujer ajorcas ni grillos, aunque sean de oro (ya indicamos oportunamente que los *esclavos* somos los hombres, aunque los vanidosos crean otra cosa), y de que estamos prontos a ayudar inclusive cualquier movimiento que signifique un progreso para la mujer, citaremos el caso de haber sido nosotros los autores dramáticos que han llevado al teatro a una joven maestra compositora española, defendiéndola contra las más absurdas y vulgares preocupaciones. Una de ellas bien peregrina: ¡la de que no podía ser buena la música de nuestra amiga porque no había habido antes ninguna mujer que hiciese buena música! Ya ve usted, señora condesa, cómo no concebimos a la mujer "invariable a través de los tiempos y vicisitudes de la sociedad", y cómo es verdad que respetamos las excepciones y aun las acogemos con simpatía. Así, pues, no somos nosotros quienes hayan puesto nunca "chinitas al carro."

En nuestra comedia *Los Leales*, como sabe usted (esta discusión se relaciona, en cierto modo, con algún aspecto de nuestro teatro), una familia se arruina. El abuelo señala como única senda salvadora la del trabajo. Y trabajan todos, hombres y mujeres. Hasta una muchachita que va a consagrase al amor de Dios, pone una santa y humana tregua a la realización de su ideal místico, y se suma a los suyos para llevar con ellos la cruz de la indigencia, que no se sabe lo que pesa y abruma si no se llevó nunca sobre los hombros. Todos trabajan en la familia como decimos: hombres y mujeres; pero el trabajo de estas es siempre trabajo *femenino*.

Nena Teruel, que usted nos cita, es, efectivamente, una prisionera del amor de su esposo; pero eso no quiere decir que nosotros la castiguemos con él. Sorprendimos el caso en la vida, lo encontramos bello, interesante y *sugestivo*, y lo trasladamos a las tablas viéndolo con ojos de poetas. Si en nuestras comedias saliese (¡que Dios nos libre de él!) ese *personaje-artículo de fondo*, para quien son todos los mimos de la *claque*, que va comentando incansable los lances de la trama y sacando consecuencias bonitas en nombre del autor, al salir en *Nena Teruel* le daría la razón a ella cien veces, sin miramientos al intransigente marido, en cuya conducta, egoísta y antipática, al parecer, no acertaría a distinguir lo único que puede absolverle: lo íntimamente delicado de sus celos.

Por esta consideración, entre otras varias, no aparece en *Nena Teruel* el tal personaje, embobador perpetuo del vulgo literario. Porque no es hombre de matices: es hombre de una pieza; ha de tener siempre *toda la razón*. ¡Guay del infeliz que le

contradiga! Y hay conflictos de almas y conflictos sociales –usted lo sabe mejor que nosotros- tan hondos y complejos que no admiten, si han de tratarse humanamente, fórmulas cerradas ni *latiguillos*. Por lo mismo, y porque nadie alcanza a resolverlos, son muy propio asunto de la poesía, como nos dijo en una ocasión el inolvidable maestro D. Juan Valera.

Finalmente, en nuestra anterior carta a usted incluimos párrafos de la insigne autora de *La mujer del porvenir*, que consideramos de gran fuerza en apoyo nuestro, ya que fueron escritos por la misma pluma, abierta a los aires universales, que años adelante había de escribir *La mujer de su casa*. Este vigoroso y acabado estudio, en el capítulo titulado "La debilidad y la fortaleza de la mujer", contiene palabras que vendrían aquí como anillo al dedo, y que no copiamos por no hacer más extensa esta contestación, que ya empezamos por decir que sería breve.

Saluda a usted con admiración muy cordial sus devotísimos amigos, q.l.b.l.p.,

S. Y J. Álvarez Quintero.

Isabel Román Gutiérrez
Universidad de Sevilla

Reflexión e ideología en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: hacia la novela moderna.

De todos es conocido el carácter controvertido y polémico de buena parte de la obra de doña Emilia e incluso de su propia personalidad, en todo momento atenta a las preocupaciones, el pensamiento y la estética de su época, a cuyos cambios o movimientos se mostró siempre permeable. Siendo así, parece inocente suponer que *Insolación* y *Morriña* sean novelitas "ligeras", como mantuvo durante largo tiempo la crítica. Aun a despecho del título común ("Dos historias amorosas"[1]) y de las confidencias de la autora, que dio a entender que con ellas hacía un paréntesis entre narraciones de más enjundia –en la estela tal vez de Zola, que tras *L'Assommoir* (1877) publicó *Une page d'amour* (1878)-, la crítica en los últimos años ha prestado especial atención a *Insolación* y ha puesto de relieve la complejidad tanto de su estructura narrativa (ambigüedad, ironía...) como de los temas que en la novela subyacen (naturalismo, feminismo, hipocresía social). Sobra citar nombres como Hemingway, Scari, Guillén, Tolliver, Knickerbocker, Penas y un largo etcétera.

Creo que no estará de más acudir a la propia Pardo para confirmar que nada en ella es impremeditado y que posee una enorme consciencia de su tarea como novelista -además de un profundo conocimiento de los mecanismos narrativos, como por otra parte ha demostrado Cristina Patiño (1998a)-. En la reseña que sobre *Tristana* publicó en el número 17 del *Nuevo Teatro Crítico* (mayo de 1892) se explicaba claramente a propósito de la "ligereza" de las novelas amorosas a la vez que expresaba unas ideas de cuya modernidad no me cabe la menor duda y que habré de retomar después:

> Muchísimas novelas, de las mejores que conozco en la literatura universal, son de trama excesivamente sencilla. Aquí, el decir de una novela que "apenas tiene asunto" suele envolver una censura disimulada, como si calificasen ya de anodina o inocente la obra. Protesto contra este sentido, y protesto más fuerte aún contra otra especie que no diré que echó a volar, pero sí que adoptó sin distingos mi buen amigo el señor Altamira: la de que no tienen miga los asuntos amorosos, o al menos no tienen tanta como los sociales,

[1] También hay un trasfondo ideológico y social importante en *Morriña*, también hay ambigüedad (¿se suicida la protagonista por amor o por desarraigo, por *morriña*?) y ecos de los procedimientos de la novela de tesis (entre ellos, el propio título de la novela, no irónico, en este caso, y el nombre de la protagonista, Esclavitud). Scari ha indicado ya que forman una unidad complementaria en tanto que constituyen un único ensayo novelesco sobre la hipocresía social, abordado en un caso desde la ironía y en otro desde una perspectiva trágica (1973).

políticos, filosóficos, religiosos, científicos, económicos, etc. Si ahondamos (y ahondar es ley) los asuntos amorosos, diría yo que tienen más miga que ningunos. En el modo de tratarlos, es decir, en la habilidad, ingenio y felicidad del autor, está el toque. Por otra parte, en la cuestión del asunto también hay que distinguir cuidadosamente entre el asunto interno y externo, entre lo que acontece y lo que permanece, entre lo que se ve y lo que se esconde, pero pueden adivinar los iniciados...

Por eso declaro que a *Tristana*, a pesar de su sencillez de asunto, aún le sobra parte de él: para el asunto interno no hacía falta Horacio, ni la ausencia de Horacio, ni la pierna cortada, porque el asunto interno en *Tristana* no es realmente ni la seducción de don Lope, ni el enamoramiento de Horacio, ni la ruptura, ni el casamiento final... El asunto interno de *Tristana*, asunto muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento y la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrépito galán y no ver en el concubinato su única protección, su apoyo único (1973: 1120).

La novelista no sólo se muestra convencida de que las novelas amorosas, de contenido aparentemente intranscendente, pueden ocultar tan jugosos pensamientos como las que abordan temas de mayor envergadura, sino que también advierte la posible existencia de una doble lectura, superficial y profunda (fruto esta distinción de las lecturas kantianas cuya influencia reconoce en sus *Apuntes autobiográficos*, 1973: 698-732, 710), explicitando lo que recientemente Sandra Gilbert y Susan Gubar han entendido como un *palimpsesto* narrativo: recurso de la mujer escritora mediante el cual el doble sentido desvela, bajo la lectura superficial que parece ostentar una autoridad masculina, contenidos ideológicos ocultos y menos aceptados socialmente (1998: 87)[2]. Admite por otro lado la escasa importancia que puede tener el asunto, el argumento, susceptible de estar sometido a otros intereses más poderosos[3]. Así ocurre en su novela *La piedra angular*, si hemos de hacer caso a lo que a este respecto cuenta a Galdós en carta del otoño de 1891 al hilo de su redacción: "No sé lo que será esta novela sin amores y casi sin acontecimientos, o en que al menos los acontecimientos quedan en segundo término para dejar sitio a las ideas" (Clémessy, 1999: 141). Algo más, y no de menor importancia, cabe señalar en este párrafo: la "miga" de los asuntos aparentemente inocentes se consigue mediante el modo de tratarlos y depende de la habilidad del autor. Está llamando la atención, pues, sobre los

[2] Yaw Agawu Kakraba encuentra esta técnica en otras obras de la autora ("Emilia Pardo Bazán y la técnica del doble juego: *Los pazos de Ulloa*", *Letras Femeninas*, XVIII, 1-2, 1992, 97-107). Había llamado la atención sobre ese "insospechado contenido ideológico" Robert Scari (1974-75: 87), aunque aquí se propone otra dirección ideológica, como veremos.

[3] Un año antes había considerado que el propio Galdós era excesivo en la fábula de *Ángel Guerra* en su reseña a la novela, publicada en *Nuevo Teatro Crítico*, 8. agosto 1891 (1973: 1093-1105, 1102 y ss).

procedimientos narrativos: está poniendo en consonancia y absoluta correspondencia intenciones ideológicas y forma del relato.

A la luz de estos planteamientos de la escritora, que tomo como punto de partida de mi reflexión, no suenan tan nuevos los de Carlos Reis, para quien la ideología, en cuanto universo de sentidos, se proyecta inevitablemente sobre los discursos artísticos y en particular sobre el literario. Sin que necesariamente haya que entender la literatura como puro documento de valor social, histórico o económico, sí es preciso, dice el crítico, aceptar la necesaria interrelación entre los sentidos ideológicos y las estrategias discursivas, hasta el punto de que en ocasiones, y especialmente en periodos ideológicamente consistentes o conflictivos, un determinado sistema de ideas puede predeterminar las estructuras del relato. Más aún: si en estos momentos la redundancia semántica es inevitable, la novedad habrá de radicar en las soluciones técnico-discursivas (1987: 13-14 y 21).

La peripecia amorosa de Asís esconde en efecto, ya está dicho, cuestiones que no debían ser perceptibles para el común de sus lectores, pero sí para unos cuantos "iniciados" que conforman un círculo de destinatarios más restringido: novelistas y críticos con los que mantuvo un permanente diálogo, a través, incluso, de sus novelas (y sobra citar el caso de Galdós y novelas como *La incógnita* y *Realidad* o *Tristana* en relación con *Insolación* o *Memorias de un solterón*). Y así, se ha señalado la evidente coherencia que *Insolación* mantiene entre ciertos procedimientos discursivos y las propuestas ideológicas: la voz narrativa en primera persona en la confesión de Asís permite interpretar la novela como un estudio psicologista insertado en lo social, como han precisado Penas (1993-94: 337) y Schmitz (1999), en la medida en que se centra en el choque entre los deseos personales y las pautas impuestas por la sociedad; las contradicciones de la voz narradora y su confrontación con la de la protagonista –y con la de Pardo de la Lage- plantean la debatida cuestión de la desigualdad en la consideración social de la mujer, a la vez que discuten las bases del pensamiento naturalista; finalmente, es ya opinión aceptada que la novela en su conjunto pone al descubierto, por la vía de la ironía, los mecanismos narrativos que la convierten en texto metanarrativo.

Doña Emilia, pues, elabora una novela ideológica. Pero tanto los procedimientos narrativos como el incierto final resultan desconcertantes para el lector, que percibe esa intención ideológica pero no acierta a discernir cuál es el pensamiento concreto que se le transmite (y ese desconcierto ha originado multitud de páginas sobre la novela). Al lector le llama en primer lugar la atención una serie de recursos que parecen ir encaminados a conducirle en una determinada dirección. ¿Como en la novela de tesis? Estamos lejos ya de lo que Juan López Morillas (1972) llamó la "efervescencia ideológica" del 68, pero muchas de las cuestiones entonces planteadas siguen latentes. Una de ellas, la del naturalismo, anda dando sus últimos coletazos; sí se reaviva, en cambio, la "femenina", y en dos sentidos: las mujeres reivindican, junto

con la condición superior que su emotividad y naturalidad les otorgan (y que desde Rousseau y el romanticismo se les venía atribuyendo[4]), su capacidad intelectual, que el poder masculino les había negado alejándolas así de la esfera de lo público. Por otro lado, se debate, desde presupuestos cientificistas y naturalistas, su peculiar determinación sexual y las consecuencias sociales que acarrea.

Pardo Bazán conocía, y conocía bien, la novela de tesis y sus recursos (Patiño, 1998a: 253-260): un sistema simbólico sin fisuras; la interpretación unívoca a la que conduce el desarrollo de los acontecimientos; unos personajes cuyo comportamiento viene a ser la representación de determinadas actitudes, generalmente opuestas, y una voz narradora omnisciente que, sin titubeos, asume una postura ideológica cercana a la del autor, vertebra el relato, lo manipula y conduce de la mano al lector en la dirección que previamente se ha escogido. La impresión primera que el lector de *Insolación* recibe es la de que, en efecto, se encuentra bajo la tutela de un narrador que parece ostentar todas las prerrogativas de la omnisciencia y que enjuicia y conduce el relato. Pero esa primera impresión es engañosa, como sabemos. La novela irá también negando todos los demás procedimientos: los elementos simbólicos adquieren una función variable[5]; la resolución de los acontecimientos en el final, a tenor de la perplejidad de la voz narradora, manifiesta una indefinición obvia e imposibilita una interpretación unidireccional; los personajes son incapaces de mantener actitudes firmes. Es sin embargo la voz narradora la que, con su inseguridad, va transmitiendo al lector incertidumbre: muestra –y participa al lector– tanta complejidad, tantas dudas y vacilaciones como uno cualquiera de los personajes; se revela incapaz de dominar los acontecimientos, que al final se le imponen, y es tan indefinida que ni sus dictados coinciden con los de los demás ni mantiene ella misma una actitud rectilínea. Doña Emilia está utilizando, evidentemente, todos los recursos de la novela de tesis de manera irónica (de tal modo que, de paso, violenta también la impasibilidad preconizada por el naturalismo; Penas, 2001: 18-19). La ironía elimina cualquier sospecha de ingenuidad, evitando excluir el contenido ideológico y polémico de su relato, aunque tampoco permite suponer la imposición de una determinada lectura. Las alusiones metanarrativas continuadas a la figura y función de la voz narradora están encaminadas a destacar su importancia en el conjunto de la novela en tanto que poseedora de un estatuto ficcional y, según Guillén (1989), desvinculada de la figura del autor, pero también a negar cualquier tipo de dogmatismo intelectual.

[4] Cf. al respecto M. Comellas Aguirrezábal, "El exilio lírico de la poetisa romántica: Anette von Droste-Hülsoff y Rosalía de Castro", Pilar Cuder (ed.): *El exilio femenino*, Huelva, Instituto Andaluz de la Mujer / Universidad de Huelva, 1999, 315-330.

[5] El más importante, el sol, que da título a la novela, cambia de valor: desencadenante de los más primarios comportamientos, primero, a la luz de la teoría determinista de Pardo de la Lage; expresión, al final, del gozo de vivir y el sentimiento amoroso. Se une, por fin, a otro no menos poderoso: la ventana.

Karageorgou-Bastea (1998: 241-244) ha comentado ya que las indecisiones (aunque irónicas) de la voz narrativa desacreditan la presencia de un punto de vista único, anulan el dominio demiúrgico del narrador omnisciente; provocan -por la multiplicidad de perspectivas que ofrecen[6]- la ruptura de la seguridad en las posibles intenciones ideológicas intrínsecas e impiden la univocidad de la interpretación. En efecto, frente a la posición indiscutida del narrador omnisciente –que trata de reflejar, a la postre, una visión del mundo-, esta voz despojada de infalibilidad se contradice y manifiesta una esencial ambigüedad. El narrador de *Insolación*, incluso cuando parece transparentar la imagen de un autor implícito (un autor burlón que renuncia a sus privilegios y que plantea, en suma, la complejidad y ambigüedad del mundo), marca, en oposición al narrador de las novelas de tesis, y hasta el "Epílogo", una enorme distancia con respecto a la autora real, que jamás hubiera hecho afirmaciones timoratas y melindrosas en lo tocante a moralidad sexual. A cambio, introduce puntos de vista subjetivos; se podría decir que, del mismo modo que Asís en su confesión actúa como una auténtica voz narradora, el narrador asume, por las manifestaciones personalizadas a propósito de las consecuencias morales y sociales del asunto, la posición de un personaje. No parece ser, pues, el narrador el que orienta hacia una interpretación. Sí en cambio se va afirmando una conciencia, la de la protagonista, que termina adoptando una postura rotunda. Con una función tan higienizante como el baño mediante el que Asís pretende borrar las huellas de su aventura con Pacheco en la romería de San Isidro (Valis, 1997), su autoconfesión, que la enfrenta no ya a la norma religiosa, sino a las convenciones morales hipócritas, la conduce a una consciente decisión.

Decisión que no es baladí, porque, independientemente de las consecuencias (imprevisibles e inciertas) de su determinación, que serán harina de otro costal, con su "Quédate" (2001: 286) final dirigido a Pacheco, que pasa con ella la noche, desoye las orientaciones del narrador y se desvincula de él, pero además Asís opta por la libertad individual, afirma su propio deseo y asegura su felicidad afectiva. Y por añadidura niega la enorme cantidad de teorías que en torno a la sexualidad femenina como algo patológico circulaban en la época: antes de que Freud estableciese la naturaleza no orgánica, sino sexual y psicológica de la histeria, inundaban profusamente estas teorías las revistas y las novelas (García Guerra, 1990: 310-313); las mujeres, sometidas a una particular sexualidad enfermiza, aparecen menoscabadas, sometidas y desde luego determinadas en la narrativa naturalista (y no hay más que acudir a Zola). Su pasión erótica puede llevarles, incluso, al mal y la criminalidad (Dijkstra, 1994: 101, 289). Incluso Valera, tan poco sospechoso de naturalista (y cuyo vitalismo evita que condene a la mujer), hace a Pepita Jiménez, que reconoce y expresa una

[6] Y que, entre otros, había señalado Joyce Tolliver (1989: 103-118).

indudable atracción erótica, acusarse de esa maldad inspirada por la pasión en 1874[7]. La actitud negativa que los hombres oponían a los deseos de liberación de la mujer se sustentaba en la afirmación de la inferioridad de la condición femenina, determinada tal inferioridad tanto por un intelecto esencialmente emocional e instintivo como por una sexualidad rayana en lo patológico. Doña Emilia, en cambio, ofrece al problema –y, como indica García Guerra (1990: 304-305, 340 y ss.), a las teorías antropológicas de la época- una contestación absolutamente lúcida: la opción por uno de los tres niveles en que se divide la vida del hombre (animal, racional y moral) es cuestión de voluntad y ha de tomarla la propia mujer, asumiendo los principios igualitarios que algunos hombres (como Pardo de la Lage, quien por otro lado lo que defiende es la influencia de lo animal en los restantes niveles) esbozaban con más retórica que sinceridad[8]. La pauta de comportamiento en la novela (si no propuesta ideológica) se manifiesta a través de Asís, que no tiene nada de ideóloga, y de su experiencia vital liberadora (Schmitz, 1999: 247). La protagonista concede a su sexualidad carta de naturalidad y de igualdad; finalmente, Asís sólo considera peligroso lo que queda reprimido y no sale a la luz:

> Señor, ¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten (aunque para manifestarlo dijesen tantas majaderías como los chulos del café Suizo)? Si no lo decimos lo pensamos, y no hay nada más peligroso que lo reprimido y oculto, lo que se queda dentro (2001: 93-94).

[7] "-¡Ay, señor don Luis! -replicó Pepita toda desolada y compungida-. Ahora conozco cuán vil es el metal de que estoy forjada y cuán indigno de que la penetre y mude el fuego divino. Lo declararé todo, desechando hasta la vergüenza. Soy una pecadora infernal. Mi espíritu grosero e inculto no alcanza esas sutilezas, esas distinciones, esos refinamientos de amor. Mi voluntad rebelde se niega a lo que usted propone. Yo ni siquiera concibo a usted sin usted. Para mí es usted su boca, sus ojos, sus negros cabellos, que deseo acariciar con mis manos; su dulce voz y el regalado acento de sus palabras, que hieren y encantan materialmente mis oídos; toda su forma corporal, en suma, que me enamora y seduce, y al través de la cual, y sólo al través de la cual, se me muestra el espíritu invisible, vago y lleno de misterios. [...] Yo amo en usted, no ya sólo el alma, sino el cuerpo, y la sombra del cuerpo, y el reflejo del cuerpo en los espejos y en el agua, y el nombre y el apellido, y la sangre, y todo aquello que le determina como tal don Luis de Vargas: el metal de la voz, el gesto, el modo de andar y no sé qué más diga. Repito que es menester matarme. Máteme usted sin compasión. No; yo no soy cristiana, sino idólatra materialista. [...] Ahora, aunque tarde, conozco toda la maldad de mi corazón y toda la vileza de mi conducta. Nada tengo que decir en mi abono; mas no quiero que me creas más perversa de lo que soy. Mira, no pienses que ha habido en mí artificio, ni cálculo, ni plan para perderte. Sí; ha sido una maldad atroz, pero instintiva; una maldad inspirada quizá por el espíritu del infierno, que me posee" (1989: 343-346).

[8] La decisión de la mujer de dar carta de naturaleza a lo fisiológico e instintivo, por otra parte, no está tan rigurosamente sancionada en los ambientes rurales, donde se manifiesta la honestidad de los comportamientos libres. Así sucede en *Bucólica* o *Morriña*, por ejemplo. Cf. al respecto García Guerra (1990: 282 y ss.) y Mayoral (1989a: 50).

Si en las novelas de tesis (y en otras que no se plantean como tales, como algunas de Galdós, que pese a su experimentalismo narrativo cierra interpretativamente las novelas: así, por ejemplo, *La desheredada*) la interpretación está orientada desde el principio y el personaje no hace sino precipitarse hacia ella, la primera lectura ideológica de *Insolación* proviene de un comportamiento más antinormativo que inesperado del personaje: Asís es independiente y hace uso de su libertad. Otra cosa serán, como antes indiqué, las consecuencias. Porque esta decisión tiene un precio social: o habrá de pagar el tributo del matrimonio, o se impone el disimulo.

La actitud casi sarcástica de la voz narradora ante otra decisión, la de la boda (la *idea*), tomada ésta no sabemos (ni lo sabe el narrador) por cuál de los dos personajes, es una vuelta de tuerca frente a la postura que, aunque no de modo sostenido, había venido manteniendo, y se sitúa muy lejos de la sanción que hubiera otorgado sin dudarlo el padre Urdax, con cuyos dictados parecía haber coincidido en ocasiones (Knickerbocker, 1992: 252-253). A la luz de la indeterminación final de la novela (pues la boda se queda sólo en la *idea*) y de la perplejidad del narrador, esas consecuencias se ofrecen como imprevisibles. Recordemos a este respecto que en *Morriña*, que ofrece con ello un juego perspectivístico muy galdosiano por otra parte, reaparece Asís aún por casar, luciendo una joya que la Pardiñas observa con ironía. La *idea* no se ha ejecutado. ¿Qué ocurrirá con Asís si no llega a ejecutarse? Pero, ¿acaso hay solución ante los arraigados convencionalismos sociales? La desigualdad seguirá existiendo, a pesar de bienintencionadas pero ineficaces (por insinceras) propuestas. Por eso tal vez la única manera de encontrar un camino sea llamar a la reflexión sobre el hecho. Mientras tanto, la novela constata las dificultades de la condición femenina para satisfacer sus aspiraciones e insta, a través del comportamiento de la protagonista, a disfrutar de todo aquello que la vida ofrece mientras no existan circunstancias dramáticas, que son las que rodean a casi todas las mujeres de Pardo Bazán. Y sabemos del optimismo vital de doña Emilia[9], como sabemos también, por sus cartas a Galdós, que defiende el gozo privado de su relación amorosa, al que no está dispuesta a renunciar, del mismo modo que hace cuanto puede por ocultarla al ámbito social; utiliza así a modo de *bula* particular una moral privada:

> Siento al recibir cartas como la de hoy esa misma "alegría triste" de que tú hablas. Pero acaso esta misma tristeza es sana y fortalecedora. En tan extraña situación como la nuestra, un regocijo brutal o una tosca indiferencia probarían que éramos un par de almas de cántaro; y ciertamente que no lo somos. Sólo tú y yo podemos comprender hasta

[9] Lucía, Amparo, Nucha, Manuela o Carmiña Aldao, bajo la excusa del sacrificio moral, son mujeres sometidas. Con respecto al optimismo de doña Emilia, puede verse, por ejemplo, la carta que dirige a Narciso Oller el 7 de julio de 1885, y que recoge M. Hemingway ("Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de *Un viaje de novios*", Y. Lissorgues ,ed: *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, 226-236, 227-228).

qué punto es disculpable y hasta loable este modo de sentir nuestro: la absolución por consiguiente tiene que venir de nosotros mismos, pues el público no es capaz de entender en qué consiste la *bula* que disfrutamos (1975: 67-68).

Al cabo, si con la conducta de Asís defiende la libertad femenina en la esfera de lo privado, con el rotundo cambio de actitud de la voz narradora (que ahora minimiza la noche de amor de Asís y confirma con su ironía la intranscendencia de la aventura del Santo: como nos decía a propósito de *Tristana*, el *asunto* no es la aventura de Asís, ni la seducción, ni la caída, sino la libre decisión de una mujer que enfrenta las normas sociales y arrostra las consecuencias) muestra doña Emilia que en la España de la Restauración era imposible una política feminista liberadora. Asís aún no lo sabe, pero si finalmente opta por el matrimonio, estará escogiendo otra forma de sometimiento. A la interpretación que Penas ofrece a esa contradicción del narrador (no se fía de Pacheco ni de la autenticidad del amor entre ambos, 2001: 45) me atrevo a sumar otra, que no hace sino ampliar la multitud de perspectivas desde las que puede abordarse la lectura de la novela: en contra de lo que siente la propia protagonista, feliz por su decisión, el narrador le da la razón a Pardo de la Lage, tan equivocado en cuanto al determinismo pero tan acertado en el diagnóstico de una situación social que él mismo, con su actitud, contribuye a sostener: la respuesta adecuada al comportamiento femenino es la libertad, y no el convento, ni la condena social, ni el matrimonio. A este respecto, tal vez no esté de más reparar en los calificativos y expresiones que la voz narradora dedica en el "Epílogo" al matrimonio, solución que debería haber aprobado si hubiera mantenido una actitud coherente con la anterior:

> ¿A cuál de los dos amantes, o mejor dicho, aunque la distinción parezca especiosa, de los dos enamorados, se le ocurrió primero la *idea*? ¿Fue a él, como único paliativo, heroico pero infalible, de su extraña guilladura? ¿Fue a ella, como medio de conciliar el honor con la pasión, el instinto de rectitud y el respeto al deber que siempre guardara, con la flaqueza de su voluntad ya rendida? ¿Fue que esa *idea*, profundamente lógica (y en el caso presente tal vez expiatoria), se presenta a la vuelta del amor, tan fatalmente como sigue a la aurora el mediodía, al crepúsculo la noche y a la vida la muerte?
>
> Que cada cual lo arregle a su gusto y rastree y discurra qué caminos siguieron aquellos espíritus para no reparar en inconvenientes, no recelar de lo futuro, cerrar los ojos a problemas del porvenir y mandar a paseo las sabias advertencias de la razón, que tiembla de espanto ante lo irreparable, lo indisoluble, lo que lleva escrito el letrero medroso: -Para siempre -y avisa que de malos principios rara vez se sacan buenos fines-. Y reconstruya también a su modo los diálogos en que la *idea* se abrió paso, tímida primero, luego clara, imperiosa y terminante, después triunfadora, agasajada por el amor que, coronado de rosas, empuñando a guisa de cetro la más aguda y emponzoñada de sus flechas, velaba a la puerta del aposento, cerrando el paso a profanos disectores (2001: 288-289).

La cita no tiene desperdicio, y no sólo por esa distinción que puede parecer "especiosa" (esto es, aparente o engañosa) entre amantes (denominación de

significado social y a menudo ilícito) y enamorados (término más personal, sincero y privado): el matrimonio es sólo un paliativo, una solución heroica y expiatoria, consecuencia inevitable y fatal de la relación amorosa; acarreará inconvenientes y problemas, va contra los dictados de la razón, es irreparable, indisoluble, eterno, no puede conducir a nada bueno y es la flecha más emponzoñada del amor. Y estas expresiones del narrador concuerdan con la actitud que la autora manifiesta en algunas de sus cartas a Galdós, donde considera el matrimonio como un compromiso más social que afectivo.

> Dices que mi carta tiene busilis y hablas de pactos y compromisos distintos de los lazos afectivos y que me sujetan con cierto carácter matrimonial. Es preciso que yo ponga eso bien en claro, para que no haya entre nosotros *malentendu*, ni desconozcas mi situación o te formes de ella una idea errónea (1975: 96).

y que excluye la expresión sincera de las emociones: "Merecerías que te recibiese conyugalmente y no con aquel frenesí nunca amortiguado que para ti tengo (1975: 100).

Al respecto cabe destacar que, incluso rechazando en la novela, como es de rigor tras los trabajos de Hemingway (1998), Patiño (1998b) y González Herrán (1999), cualquier poso autobiográfico en cuanto a la aventura de doña Emilia con Lázaro Galdiano, parece irrebatible que la autora manifestó muy a menudo su actitud con respecto al comportamiento sexual de la mujer y en particular se expresó sobre sus propios derechos y sobre la sanción social, que en el fondo desestima, si no desprecia, tal y como se desprende de esas cartas a Galdós[10]. Y es preciso no olvidar que a esta relación podrían también aplicarse algunas de las manifestaciones de Asís en la novela. Penas (2001) defiende que las correcciones de las galeradas de *Insolación* intensifican la emotividad tal vez a la luz de la experiencia barcelonesa con Lázaro Galdiano, e insisten especialmente en lo pasional y en la decisión de Asís al ejercer su libertad. Lo que sin duda se evidencia en la novela es la actitud de doña Emilia ante las relaciones personales y su confrontación con la moral al uso, asunto éste que ha permitido a González Herrán (1999) contemplar la posibilidad de que doña Emilia en su peripecia personal esté llevando a la práctica las cuestiones que habían dado origen a *Insolación*. De hecho, en una de sus cartas le dice a Galdós tras una reflexión sobre la relación amorosa entre ambos: "Ya ves que analizo y que te estudio como estudiaría un caso novelesco" (1975: 69). ¿Tal vez en las últimas páginas no es irónico el narrador? En cualquier caso, este discurso final, en que se minimizan los episodios contraventores de la norma social mientras que se sobredimensiona, y en sentido

[10] Cf., en particular, las cartas de Pardo Bazán (1975) recogidas por Bravo Villasante en las páginas 50, 56-57, 91-92.

contrario, la sanción ortodoxa (así que lo grave no es la caída, sino su reparación: el matrimonio), está negando el anterior, que culpabilizaba la atracción sexual en la mujer. Ahora podemos entender que tal vez los comentarios irónicos al baño de Asís hubiera que interpretarlos de otro modo: no se trataría de que Asís se engañase al intentar de borrar su culpa con agua y jabón, sino de que el narrador considera improcedente ese sentimiento de culpa.

Y recordemos que, con ironía o sin ella, doña Emilia admite en *Insolación* que puede expresarse en la novela la "implícita desaprobación del novelista", aunque "se disfrace de habilidad" (2001: 185). Pero sobre esto volveré después.

Incertidumbre en los hechos, confrontación de discursos, oscilaciones en la voz narradora: ¿no estaremos ya ante una actitud cercana a la finisecular? Fokkema e Ibsch (1988) han caracterizado el fin de siglo como el dominio de la incertidumbre epistemológica y la autorreflexión metaficcional. También Carlos Javier García (1994: 67) hace radicar la crisis del positivismo en los cambios determinantes en el pensamiento y la ciencia que aportan inseguridad y perspectivismo y que privilegian lo subjetivo frente a la realidad objetivable como verdad absoluta. La nueva sensibilidad surgida del agotamiento del naturalismo proponía centrar la atención en los efectos de la realidad en los sentidos y en los estados de ánimo. Giuliano Ladolfi (1995: 157) analiza las consecuencias de ese cambio en la novela: la realidad del mundo, que ahora ya no tiene más entidad que la subjetiva y circunstancial, no puede ser el punto de referencia de la actividad narrativa, que sólo podrá reproducir las impresiones, el fluir de la conciencia; por eso se descarta el punto de vista del narrador omnisciente, que queda sustituido por diferentes perspectivas que corresponden a la multiplicidad de interpretaciones de lo real, del mismo modo que los personajes ya no se representan de manera estable y coherente, sino que se someten a los diferentes puntos de vista de la voz narradora. Todo ello, curiosamente, puede aplicarse a *Insolación*.

Y creo que todos los procedimientos narrativos que Pardo Bazán pone en esta novela al descubierto (y que sustancialmente se incardinan en un tratamiento irónico de las técnicas de la tesis) van encaminados no a imponer una determinada perspectiva ideológica que se ofrece a un lector pasivo, sino a dejar en el aire sus planteamientos; cuando menos, y tal como dice literalmente, a dejar la decisión final en manos de un lector que ha de ser por fuerza activo:

> Pero lo que me parece verdaderamente digno de tomarse en cuenta, como dato singular y curioso; lo que quizás convendría analizar sutilmente –si no es preferible dejarlo sugerido a la imaginación del lector para que lo deduzca y reconstruya a su modo- es la causa, la génesis y el desarrollo de aquella *idea* inesperadísima, que desenlazó precipitada y honrosamente la historia empezada por tan liviano y censurable modo en la romería del Santo… (2001: 287-288).

La voz narradora no es monolítica ni ofrece una visión maniquea del mundo; por el contrario, las voces de *Insolación* son todas discordantes y todas sustancialmente

inseguras. Y es que la realidad, y en esto doña Emilia se adelanta a su tiempo, ya comienza a no ser una certeza, sino cuestión de perspectiva.

Lo que aquí propongo es considerar, a propósito de *Insolación*, que la conciencia narradora de doña Emilia es extraordinariamente lúcida y moderna (¿o tal vez modernista?), y que, como ella misma aseguraba, la manera de tratar los asuntos, esto es, la forma, es la que da la auténtica medida de la profundidad de los contenidos. Y en literatura, como sabemos, la forma significa, es ideología. O, si se quiere, lo ideológico es siempre formal: al fin y al cabo, la novela no es más que la relación entre unos hechos y su narración. ¿Acaso la ironía, tan atendida por la crítica en esta novela, no se manifiesta tanto en la forma como en las propuestas ideológicas? La condición de artefacto que es innegable en *Insolación* está así estrechamente vinculada (y es más, determinada) por su intención ideológica.

La novedad de *Insolación* se manifiesta, pues, en dos caras de una única moneda. Ante unas ideas debatidas profusamente en las novelas de la época (la redundancia semántica de la que Reis hablaba) y mediante procedimientos bien conocidos, doña Emilia ofrece horizontes nuevos; también es nuevo el tratamiento metanarrativo que da a su relato, que sobrepasa con creces la experimentación que puede detectarse en otros novelistas de la época, y que la novelista no ignora. Parece indiscutible en ella, claro está, la influencia galdosiana. Unos cuantos ejemplos: la polifonía narrativa que Penas analiza a la luz de los planteamientos bajtinianos (2001: 20) yo misma la apunté en otro lugar a propósito de *La desheredada*[11]; la imagen de Asís en la romería de San Isidro, ¿acaso no recuerda a la Isidora Rufete del capítulo siete de la segunda parte, titulado "Flamenca cytherea", en el que Isidora, al escaparse de Botín, además del deseo de "disfrazarse" de mujer del pueblo y mezclarse en entretenimientos castizos, siente "anhelo de expansión, de correr libremente, se ser dueña de sí misma un día entero, y principalmente, de darse el gusto de la desobediencia "? (1989: 1112); el aseo de Asís, que confiesa haber nacido para el orden, es también equiparable al zafarrancho de limpieza que organiza *Tormento*, acosada por un sentimiento de culpa que la impulsa a confesarle la verdad a Agustín Caballero: "Se habían duplicado sus aptitudes domésticas, y sentía verdadero frenesí de limpieza, de poner todo en orden" (1990: 74). Es verdad que Galdós experimenta, juega con las voces, pone al descubierto determinados procedimientos narrativos, mezcla los niveles de la realidad y la ficción, pero siempre como un juego, un guiño, una picardía. Sobre todo eso se impone el puro placer (cervantino) de contar; sostiene siempre intacto el pacto de la ficción (incluso en una novela como *El amigo Manso*, en que tan explícito está el mecanismo, y a la que sin duda tiene en cuenta el Unamuno de *Niebla*) y ofrece una estructura ideológica cerrada. Tal vez la experimentación pueda hacer de Galdós,

[11] I. Román Gutiérrez: "Alteridad y perspectiva. La exploración del individuo y la realidad en Galdós", Juan Bargalló (ed.): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, 91-102, 94.

en palabras de Germán Gullón, un autor moderno, pero no modernista (1992: 99). Pardo Bazán apunta, creo yo, más lejos.

Hay también experimentación metanarrativa en Juan Valera, y en particular en *Pepita Jiménez*; Valera, sin embargo, se queda en el amor como motivo literario –incluido el final feliz, y en boda-, y no profundiza en el tema como objeto de indagación, a pesar de mostrar también un conflicto psicológico (masculino, en este caso), una caída amorosa con su pizca de edulcorado determinismo ambiental, variaciones en la voz narrativa... Semejanzas, en suma, que darían para un estudio más detenido[12]. Si Alfred Rodríguez y Saúl Roll (1991) entienden que *Insolación* es una respuesta de Pardo Bazán a las críticas que Valera dirigía a su naturalismo, creo que se puede ir aún más allá: ilustra y explora, desde la perspectiva femenina, la atracción física, el "instinto natural" en la mujer, el "yo amo en usted, no ya sólo el alma, sino el cuerpo" que Pepita le dice a don Luis (1989: 344; cf. con lo que Asís piensa de Pacheco, 2001: 233-234); pero Pardo, frente a Valera, añade las consecuencias que tiene tal reconocimiento de la pasión femenina frente a la norma social. Valera, que atiende sobre todo a la perspectiva masculina, no confronta la "caída" (de la que se culpa la propia Pepita) con la moral social. Cabe señalar al respecto que este tema de la caída femenina es tan usual en la época que incluso da título a un cuento de Thomas Mann de 1894 que confirma las teorías de Pardo de la Lage en punto a la sanción social de la mujer que cae[13]. Por otro lado Valera da cuenta siempre, desde la lógica narrativa, del origen de sus enunciados, tendentes en todo momento a respetar el pacto ficcional.

Insolación entabla, pues, un diálogo con otras novelas de la época[14], pero las supera tanto en alcance ideológico como en osadía metanarrativa, pues Pardo Bazán no concede a la ficción fuero de realidad, sino que la reivindica como tal. Al dejar al descubierto sus resortes, rompe el pacto de la ficción. Por eso el lector, que no sabe a quién ha de creer, y no puede dejarse llevar por el narrador omnisciente y fidedigno que hasta entonces le había conducido, se encuentra directamente frente a la exposición de la experiencia humana, que él mismo ha de valorar y enjuiciar: esto es, se ve obligado a reflexionar sobre ella. Si Galdós ante el monólogo de Isidora aún

[12] Ya Darío Villanueva había hecho notar ecos de *Pepita Jiménez* en *Los pazos de Ulloa* ("Los *pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James", *Hispanic Review*, 52, 2, 1984, 121-139). También marca las semejanzas entre la novela de Valera e *Insolación* Marina Mayoral (1995: 26).

[13] Thomas Mann, "La caída", *La voluntad de ser feliz y otros relatos* (traducción y notas de Rosa Salas), Barcelona, Alba Editorial, 2000, 11-56. Pardo de la Lage traduce la sanción social: "La infeliz de Vds. que resbala, si olfateamos el resbalón, nos arrojamos a ella como sabuesos, y o puede casarse con el seductor, o la matriculamos en el gremio de las mujeres galantes hasta la hora de la muerte. Ya puede después de su falta llevar vida más ejemplar que la de una monja: la hemos fallado, no nos la pega más. O bodas, o es V. una corrida, una perdida de profesión... ¡Bonita lógica!" (2001: 201).

[14] Y que ha sido estudiado, entre otros, por Maryellen Bieder (1976), Marina Mayoral (1989b) y Francisca González Arias (1992).

había de explicar sus mecanismos narrativos, especificando la doble posibilidad de que lo expresado fuera "voz de la conciencia" de la protagonista o "interrogatorio indiscreto del autor" (1989: 1089), porque a fin de cuentas su discurso debía ser coherente con el mensaje indicado en la dedicatoria y el epílogo de *La desheredada*, doña Emilia elude las explicaciones por la vía de la ironía, que revela en todo momento el artificio, porque la realidad no es cierta ni única, sino ambigua y fragmentaria.

Pero son los escritores del fin de siglo quienes aceptan que la realidad es sólo cuestión de perspectiva. Si es imposible encontrar la verdad, no se puede imponer una ideología: sólo es posible la reflexión. Si Galdós cuenta para convencer, Unamuno sólo expone su pensamiento.

En este sentido me parece *Insolación* una novela que se sitúa en un lugar intermedio entre Galdós y Unamuno[15]. A Unamuno, que expresa en *Cómo se hace una novela* (1928) ideas que ya informaban su obra anterior, no le sirve el pacto realista, porque no le interesa imponer ni convencer. Quiere provocar un debate ideológico, o mejor, un debate intelectual: el libro no sirve para atraer al lector a una verdad, y de hecho, no le importa que sus ideas coincidan o no con las del lector: éste debe alimentar, con el libro, su propia individualidad[16]. Quizá doña Emilia apunte en la misma dirección. Unamuno suele dejar al descubierto el artificio de la ficción, y por eso explica que no le interesa el argumento (¡como a doña Emilia!; y recordemos que en *La voluntad* (1902) Azorín también lo desprecia por boca de Yuste)[17]. Gullón ha considerado que el modernismo de Unamuno radica, desde *Paz en la guerra*

[15] Rodolfo Cardona (1999) y Feal Deibe (2002) han encontrado anticipaciones unamunianas en la obra de Pardo Bazán: el "Prólogo en el cielo" de *Doña Milagros*, que remite al cuento de Unamuno *Juan Manso*, y la calificación de "zángano" asimilada a la figura del don Juan y la consideración de la familia, respectivamente.

[16] El libro, cuando está vivo, dice Unamuno, hay que comérselo (tal y como el Espíritu le dice al apóstol en el Libro de la Revelación, en el Apocalipsis). "Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella [mi obra], si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor lo que oímos". Por eso hay "hombres de letras que ni saben comerse un libro –no pasan de leerlo- ni saben amasar con su sangre y con su carne un libro que se coma, sino escribirlo con tinta y pluma". No busca la conformidad del lector, sino alimentar todas las individualidades: "Cuando alguno de esos lectores impenetrables, de esos que no saben comerse libros ni salirse de sí mismos, me dice después de haber leído algo mío: '¡no estoy conforme!, ¡no estoy conforme!', le replico, celando cuanto puedo mi compasión: '¿y qué nos importa, señor mío, ni a usted ni a mí el que no estemos conformes?' Es decir, por lo que a mí hace, no estoy siempre conforme conmigo mismo y suelo estarlo con los que no se conforman conmigo. Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre –y esa aspiración es su esencia-, lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento" (1988: 105, 109, 111, 115-116).

[17] "Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento. Dentro de la carne está el hueso, y dentro del hueso el tuétano, pero la novela humana no tiene tuétano, carece de argumento. Todo son las cajitas, los ensueños. Y lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela" (1988: 121).

(1897), en su concepción de la vida, que él entiende como existencia, y en la que sus personajes no suman experiencias, sino que toman conciencia de su vivir; no se definen, como en el realismo, en relación con lo otro, con la historia, con la sociedad, sino que se vuelven hacia su propio ser, donde los ecos y presiones del mundo encuentran resistencias existenciales; por eso la novela se vuelve sobre sí misma (1992: 96-97, 99-100; cf. Irving Howe, para quien los modernistas problematizan la naturaleza de la experiencia humana, 1967: 33). Y algo similar ocurre en *Insolación*, en donde, por un lado, tal y como sucede en *Paz en la guerra*, se crea un espacio en el que el yo, inmerso en un contexto histórico, social y familiar, encuentra su lugar y se encuentra a sí mismo a través de una catarsis personal; pero también, y como sólo se observa en la novela unamuniana desde *Amor y pedagogía* (1902), la novela se transforma en un "espacio textual", el ámbito verbal en el que el personaje se hace mediante la palabra (Gullón, 1992: 168). Quizá por ello habla doña Emilia en *Insolación* de "estos libros de memorias y exámenes de conciencia de la humanidad, que se llaman novelas" (2001: 287). Es cierto que aún no renuncia a los materiales realistas que conforman el mundo exterior del personaje, pero en la manipulación de los resortes narrativos hay mucho interés por conseguir la esencialidad no sólo del personaje en tanto que ente subjetivo sino también de la trama narrativa, del artefacto. Quizá, a la luz del interés crítico que ha despertado, también pueda decirse de *Insolación*, parafraseando una expresión unamuniana (1988: 121), que en ella "lo verdaderamente novelesco es cómo se ha hecho la novela". Cabe recordar que a propósito de los textos críticos de Pardo Bazán ya había señalado Cristina Patiño su cercanía a la "cosmovisión novelística moderna del siglo XX" (1998a: 195).

Tal vez también sea hora de reivindicar con Lázaro Carreter (1990: 131, 142 y ss.) la figura del autor, al que la narratología ha preterido en favor de la del narrador, olvidando que incluso para los realistas la completa desaparición del autor era sólo una "aspiración inalcanzable". Y conviene tener en cuenta que la novela pone en entredicho muchos de los principios naturalistas. Como autor, y no sólo implícito, sino también explícito, se expresa en ocasiones el narrador de *Insolación*. Doña Emilia está poniendo al descubierto los engaños de la convención literaria, y revelando los entresijos de la ficción. Si Pardo Bazán no llega –y es obvio, a la luz de los múltiples registros lingüísticos de la novela- a prestar su propia voz a los personajes, tal y como harán los novelistas de 1902, al menos no oculta el suyo, burlón e irónico, desde luego, pero también rotundo y convencido en el final. A la postre, todo apunta a que está mostrando, aunque "disfrazada de habilidad", la "implícita desaprobación del novelista" hacia el matrimonio entendido como uno más de los engranajes de una sociedad marcada por la hipocresía. Y no puede dejar marca más evidente de su conciencia individual (lo único de lo que puede dar cuenta el lenguaje, al decir de Lázaro Carreter, ya que su configuración semiótica no le permite explicar el mundo, que no la tiene; 1990: 131). Esto, de ser aceptado, reconduciría la interpretación de la novela, aunque no evitará –no quería evitarlo doña Emilia- que la indeterminación y la

ambigüedad se impongan al final del relato, entre otras cosas porque su construcción metaficiva y el juego que conlleva le permite esconderse a los ojos de los menos avezados[18].

Los novelistas de 1902 dieron el paso definitivo: "el de afrontar el relato como arte, el lenguaje como instrumento de arte y como franco testimonio del autor" (Lázaro Carreter, 1990:149). Pero quizá doña Emilia está exponiendo en *Insolación* su personal visión del mundo, como mujer y como novelista, en una actitud absolutamente unamuniana; tal vez está elaborando su propia historia, su propia novela[19]: está revelando la conciencia de Asís, que reacciona frente al mundo[20], y está, en la hiperbólica ironía con que la voz narradora contempla la contradictoria idea final, mostrando su actitud como autora (que no encuentra necesaria la realización de la boda: para ella, el matrimonio no es más que la condición que la norma social y moral impone a la materialización de las relaciones afectivas y los deseos eróticos femeninos[21]). Y no ha hecho otra cosa que escoger la forma idónea para expresar una actitud ideológica expectante y abierta. En esta indeterminación, y aunque parezca paradójico, en la afirmación del subjetivismo, veo la modernidad de la novela. Pardo Bazán parece querer expresar que nada es lo que parece, que todo ofrece perspectivas diversas (y, de hecho, los críticos de la época parecieron darle la razón; cf. Penas, 2001: 29 y ss.). Frente a la novela de tesis, o de ideas, Pardo ofrece una novela de pensamiento, que sólo puede hacerse en connivencia con el lector.

[18] Cf. al respecto las páginas que le dedica Cristina Patiño a las manifestaciones, a veces contradictorias, de doña Emilia a propósito de las figuras del autor y el narrador y sus relaciones con los personajes (1998a: 112, 162, 246-252).

[19] "Y así cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea, cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos", dice Unamuno (1988: 120).

[20] Para Unamuno, todas la novelas son autobiográficas: "Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo [...]. Mentira la supuesta impersonalidad de Flaubert. Todos los personajes poéticos de Flaubert son Flaubert, y más que ningún otro Emma Bovary [...]. Todas las criaturas son su creador [...]. He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros" (1988: 128-129) .

[21] Al menos, el matrimonio no ha de estar condicionado por razones sociales, morales o económicas. Al hilo de la lectura de *Memorias de un solterón*, Pardo Bazán parece defender el compromiso única y exclusivamente cuando se basa en una total afinidad y comunidad de afectos e intereses. No en vano deciden contraerlo Feita Neira y Mauro Pareja cuando han desechado todas sus prevenciones (cf. M.A. Ayala, "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*, Madrid, Cátedra, 2004). Acerca de la lectura feminista de *Insolación* pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Ruth A. Schmidt, "Woman's place in the sun: feminism in *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, VIII, 1 (1974), 69-81; Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo en Emilia Pardo Bazán", *Papeles de Son Armadans*, LXXXVII, 241 (1977), 195-219, y Mary E. Giles, "Feminism and the feminine in Emilia Pardo Bazán's novels", *Hispania*, LXIII, 2 (1980), 356-367.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bieder, Maryellen (1976): "Capitulation: marriage not freedom. A study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós' *Tristana*", *Symposium*, XXX, 93-109.

Clémessy, Nelly (1999): "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós", Anthony H. Clarke (ed.): *A further range. Studies in modern spanish literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingway*, University of Exeter Press, 136-144.

Cardona, Rodolfo (1999): "*Ciclo Adán y Eva*: la autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán", Anthony H. Clarke (ed.): *A further range. Studies in modern spanish literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingway*, University of Exeter Press, 61-74.

Dijkstra, Bram (1994): *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid / Barcelona, Debate / Círculo de Lectores.

Feal Deibe, Carlos (2002): "A la sombra de Asís: *Insolación* de Pardo Bazán", *Revista Hispánica Moderna*, LV, nº 2 (dic.), 265-280.

Fokkema, D. W., y Elrud Ibsch (1988): *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940*, New York, San Martin's Press.

García, Carlos Javier (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar.

García Guerra, Delfín (1990): *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, Laracha (La Coruña), Xuntanza Editorial.

Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar (1988): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid/Valencia, Castalia/Instituto de la Mujer.

González Arias, Francisca (1992): *Portrait of a woman as artist: Emilia Pardo Bazán and the modern novel in France and Spain*, New York-London, Garland Publishing, Inc.

González Herrán, José Manuel (1999): "Los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)", Anthony H. Clarke (ed.): *A further range. Studies in modern spanish literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingway*, University of Exeter Press, 75-86.

Guillén, Claudio (1989): "Entre la distancia y la ironía: de *Los pazos de Ulloa* a *Insolación*", Marina Mayoral (ed.): *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 103-128.

Gullón, Germán (1992): *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus.

Hemingway, Maurice (1998): "La obra novelística de Emilia Pardo Bazán", Víctor García de la Concha (dir.) y L. Romero Tobar (coord.): *Historia de la literatura española*, vol 9: *Siglo XIX*, II, Madrid, Espasa Calpe, 661-681.

Howe, Irving, ed. (1967): *Literary Modernism*, Greenwich, Connecticut, Fawcet Publications.

Karageorgou-Bastea, Christina (1998): "La figura del narrador en *Insolación*: apertura e incertidumbre", *Neophilologus*, vol. 82, nº 2, 235-245.

Knickerbocker, Dale F. (1992): "Feminism and narrative structure in Pardo Bazán's *Insolación*", *Hispanic Journal*, XIII, 2, 251-263.

Ladolfi, Giuliano (1995): "Proposta di interpretazione del Decadentismo", *Otto-Novecento*, vol. XIX, nº 2, 127-169.

Lázaro Carreter, Fernando (1990): "Contra la poética del realismo. Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)", *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra, 129-149.

López Morillas, Juan (1972): "La revolución de septiembre y la novela española", *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Barcelona Ariel, 9-41.

Mayoral, Marina (1989a): "El tema del amor en las novelas de los Pazos", M. Mayoral (coord.): *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 37-50.

—— (1989b): "Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente", *Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987). Actas del Congreso Internacional*, Universidad Complutense de Madrid, 337-344.

—— (1995): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid, Espasa Calpe, 5ª ed.

Patiño Eirín, Cristina (1998a): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Santiago de Compostela.

—— (1998b): "La aventura catalana de Emilia Pardo Bazán", Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.): *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 443-452.

Pardo Bazán, Emilia (1973): "*Tristana*", Harry L. Kirby (ed.): *Obras completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 3ª ed., 1119-1123.

—— (1975): *Cartas a Benito Pérez Galdós, 1889-1990*, ed. de C. Bravo Villasante, Madrid, Turner.

—— (2001): *Insolación*, ed. de E. Penas Varela, Madrid, Cátedra.

Penas Varela, Ermitas (1993-94): "*Insolación* de Pardo Bazán y la crisis del naturalismo", *Letras Peninsulares*, vols. 6.2-6.3, 331-343.

—— (2001): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid, Cátedra.

Pérez Galdós, Benito (1989): *La desheredada*, F.C. Sainz de Robles (ed.): *Obras completas*, t. I. *Novelas*, Madrid, Aguilar, 1ª ed., 5ª reimpr., 983-1181.

—— (1990): *Tormento*, F.C. Sainz de Robles (ed.): *Obras completas*, t. II. *Novelas*, Madrid, Aguilar, 1ª ed., 5ª reimpr., 9-124.

Reis, Carlos (1987): *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.

Rodríguez, Alfred, y Saúl Roll (1991): "*Pepita Jiménez* y la creatividad de Pardo Bazán en *Insolación*", *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, 1, 29-34.

Scari, Robert W. (1973): "*Insolación* y *Morriña*: paralelismo y contraste en dos obras de Emilia Pardo Bazán", *Hispania*, LVI, 2, 364-370.

—— (1974-75): "Modalidades de la ironía en *Insolación*", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 3, 85-93.

Schmitz, Sabine (1999): "Das Frauenbild in *Insolación* von Emilia Pardo Bazán

im Spannungsfeld von gesellschaftlichen Konventionen und Krausopositivistischem Aufbruch", Jochen Heymann y Montserrat Mullor-Heymann (eds.): *Frauenbilder-Männerwelten: Weibliche Diskurse und Diskurse der Weiblichkeit in der Spanischen Literatur und Kunst, 1833-1936*, Berlin, Editions Tranvía, 227-248.

Tolliver, Joyce (1989): "Narrative accountability and ambivalence: feminine desire in *Insolación*", *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIII, 2, 103-118.

Unamuno, Miguel de (1988): *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza.

Valera, Juan (1989): *Pepita Jiménez*, ed. de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra.

Valis, Noel (1997): "Confesión y cuerpo en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán", J.M. González Herrán (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Universidad de Santiago de Compostela, 321-351.

➢ Panel de Traducción

MÓNICA BAR CENDÓN
VIGO

Una traducción al gallego de *La piedra angular*

1.- Preámbulo[1]

Como estoy en calidad de traductora, lo que expongo a continuación es fruto, más que de una exhaustiva labor investigadora, de una reflexión sobre Emilia Pardo Bazán y la lengua gallega.

Hace unos diez años, cuando se propuso por primera vez a una editorial gallega la traducción de Pardo Bazán, se argumentó que no era pertinente tratándose de lenguas transparentes. Esta apreciación pudiera tener sentido si se tratara de traducir obras ya reeditadas en castellano, pero no era así, sino que había alguna razón oculta por la que se pretendía disuadir del empeño, nada más lejos de mi intención, pues éste estaba repleto de argumentos que trataré de esbozar en esta comunicación.

Me pareció que podía existir cierto prejuicio en contra de Pardo Bazán, como los que la autora pudo experimentar en su época por parte del regionalismo, que la tacharía de antipatriota por no escribir en la lengua de su tierra, por lo que no merecía ser leída en ella.

Esto no sucedía, sin embargo, con otros escritores como Valle Inclán, al que por cierto, EPB abrió de par en par las puertas del Ateneo de Madrid en su primera etapa modernista. A Valle todo el mundo asumió que no podía leérsele en gallego, porque sus herederos prohibían su traducción, y nadie le guardó rencor por haber escrito en castellano.

Una vez más, la escritora tendría que pagar el tributo de ser mujer.

Con el tiempo, dado que Pardo Bazán era realmente una desconocida en nuestra tierra, a alguna editorial le animó la posibilidad de dar a conocer su obra en lengua vernácula para actualizarla y atesorarla como algo propio, genuinamente gallego y universal.

Yo comencé a traducir *La piedra angular* en el año 1999 casi como un hobby veraniego, sin saber siquiera si Edicións Xerais iba a aceptar la publicación. Me

[1] Ya que el Simposio se desarrollaría en castellano y si se trata de ser fiel a los hechos, encabecé mi intervención con un gesto de cortesía: "Permítanme unhas palabras en galego, en consideración a esta institución, a RAG, da que a propia Emilia Pardo Bazán foi Presidenta Honoraria e dentro da casa natal de dona Emilia doada, xunto coa biblioteca particular, a esta Academia. Fágolles chegar un sinceiro agradecemento por me invitar a este foro de investigación e debate que me está a producir un enorme pracer, que podería ter sido maior se esta exposición se impartira en galego".

Fíjense cómo se equivocaba Pardo Bazán cuando dijo que "todo español medianamente ilustrado debe entender fácilmente el gallego, por su analogía con la fabla antigua".

animaba el convencimiento de que Pardo Bazán estaría orgullosa de "leerse" en el "dialecto"[2] de su tierra, ahora que por fin se le reconocía como lengua oficial, a punto de serlo también en Europa.

A medida que la traducción iba avanzando fui descubriendo el bilingüismo consciente de Pardo Bazán, fui percibiendo los giros idiomáticos, típicamente gallegos; el vocabulario gallego; el lenguaje coloquial; la búsqueda del color y la expresividad fonética; los préstamos de su dialecto, etc, etc. Pensé que a esta novela sólo le faltaba un empujoncito para producirse en gallego; en fin, miel sobre hojuelas. La cosa, les aseguro, no fue así. En seguida me encontré con una sintaxis endemoniada, con una riqueza de tecnicismos: términos médicos, filosóficos; términos "inencontrables", "falsos amigos", etc.

Además, el dialecto estaba enfocado desde un punto de vista distanciador porque, Pardo Bazán, como novelista, no sentía en gallego. Al contrario que sus compañeros los poetas regionales, ella observa la lengua desde una distancia, como acto intelectual; prefería valerse del "dialecto" en el terreno experimental. Para darle veracidad y colorido a su prosa; pero también para recomponer el contexto de la sociedad gallega del momento.

La lengua oficial prestigiaba a sus personajes. El castellano es el símbolo de poder ante el que se inclinan los pobres campesinos. Es la lengua con la que se imparte justicia; con la que se filosofa en el casino de la Amistad. Ahí no hay modismos gallegos.

Las pinceladas de la lengua vernácula además de rasgo estilístico propio del naturalismo y la novela experimental para caracterizar registros idiomáticos, revela la consideración cultural que la autora tenía del gallego.

2.- La traducción de Pardo Bazán al gallego

Por los datos esgrimidos en un reciente congreso de editores celebrado en Santiago de Compostela, son pocas las obras traducidas al gallego, sólo el 12%; la mitad, es decir, un 6%, procede de textos traducidos del castellano; en contraste con las traducidas al Español suponen un 25 %; al catalán un 20 %, al gallego un 12%.

Esta traducción venía a cuento porque *La piedra angular* era una pieza muy poco publicada en español; las ediciones más recientes eran las de Aguilar de los años 60, una juvenil de Anaya reeditada en los 2000; así que el público adulto no había tenido acceso en castellano a la novela. Yo tuve la fortuna de contar con el tomo de LPA de la primera edición de las *Obras completas*.

Mi objetivo, con esta traducción ha sido seguir las instrucciones de la propia autora: "reflejar con exactitud el original, en el fondo y la forma", (De *mi tierra,*

[2] Como Pardo Bazán dirá "en su acepción política".

1888:109) porque "a pesar de las innumerables semejanzas entre el gallego y el castellano, su *genio* es muy distinto".

La primera dificultad con la que me he encontrado a la hora de traducir *La piedra angular* la planteaba Pardo Bazán en los artículos de *De mi tierra*, y era la ausencia de prosa escrita en gallego en aquella época.

"El idioma parte de un largo período de inacción literaria". Y de una inacción vital, que no se observó en el catalán que fue empleado por todas las clases sociales en todos los usos de la vida.

El hecho de que el gallego no se haya empleado en comunicaciones epistolares entre gente instruida -hasta Pondal y Curros Enríquez le escriben a PB en castellano- (Freire, 1991); ni en documentos religiosos, ni públicos, produce que en el momento del despegue de la poesía regional gallega, del *Rexurdimento*, se asista a una lengua arcaica, en una reconstrucción trabajosa que los poetas van exhumando "entre el polvo de los huesos de Alfonso el Sabio y Macías" "prestándose con ductilidad a la rima". Y los poetas "van a tientas formándose su propio vocabulario"; "y en ocasiones se limitan a versificar ideas pensadas en castellano y laboriosamente traducidas al gallego".

Así que, de momento, no existía una lengua equivalente en gallego para traducir una novela de finales del XIX. De entrada, no había novelística femenina, Rosalía también había escrito sus novelas principales *El caballero de las botas azules* y *La hija del mar* en castellano.

Sólo existen dos novelistas en lengua vernácula en el siglo XIX: Marcial Valladares, autor de un *diccionario gallego-castellano* (1884), con *Maxina ou a filla espuria*, primera novela del *Rexurdimento* publicada en 1880, una novela diglósica, en la que las clases sociales, precisamente están delimitadas por el idioma.

El otro novelista es Antonio López Ferreiro el historiador santiagués, un sabio al que no conoce sin duda Pardo Bazán en 1888 (al menos, no lo incluye en la relación de *De mi tierra*), con tres novelas de corte histórico publicadas a partir de 1895, en la Biblioteca Gallega de Martínez Salazar. Ferreiro seguirá las normas léxicas y ortográficas de Marcial Valladares.

Cronológicamente hablando se trataba de textos contemporáneos a *La piedra angular*, ideales para orientarme en el estado del gallego de la época, pero no para poderme servir de referencia en cuanto al léxico específico, el contexto social y la riqueza conceptual de *A pedra angular*. Desdeñé la idea de una supuesta reconstrucción del gallego de la época, porque resultaría terriblemente artificial e incoherente con la modernidad de la novela de Pardo Bazán.

Al contrario quise ceñirme al texto y que mi trabajo fuera invisible, acercándome lo más posible a la autora; buscando puentes entre los romances, y no al contrario como suele hacerse: eligiendo las palabras comunes entre castellano y gallego, o las más semejantes para allegarme a la sonoridad que tanto apreciaba Pardo Bazán en su lenguaje literario.

Siempre que he podido me he ajustado a la sintaxis original, alterada en muchas ocasiones por el gran número de modismos y frases hechas que obligaban a abandonar el campo semántico propuesto por la autora, en aras de alcanzar un equivalente en gallego.

Mi intención era transmitir las ideas fundamentales de este libro y en mis trabajos de investigación doctoral me fui documentando con referencias sobre los antropólogos criminalistas Ferri, Garofalo y Lombroso que en aquel momento estaban en boga entre penalistas de la talla de Rafael Salillas[3] (quien traduce en 1895 el libro de Lombroso *El hombre delincuente*, y al que añade un estudio sobre "El delincuente español") o Concepción Arenal. Según estos estudiosos el criminal se definía por un factor físico, según Lombroso, o psicológico, según Garofalo; o según el factor social como propugna Ferri.

Aunque Pardo Bazán explica que el eje de su novela es el verdugo, como declara en carta a Giner de los Ríos, en realidad, puedo subrayar sin miedo a equivocarme que se trata de una novela de tesis en la que argumenta su postura decidida en contra de la pena de muerte y así lo refiero en el prólogo de mi traducción. En la *vida contemporánea* incide en "el asco y la repugnancia" que le inspira la aplicación de la pena y manifiesta su voluntad abolicionista.

Con respecto a la repercusión de *A pedra angular* en prensa, en general, los medios han acogido positivamente la publicación de la novela.

Como anécdota sorprende que varios periódicos coincidan en señalar que el asunto clave de la novela son los malos tratos a mujeres; que evidentemente existen; como también hay violencia infantil, pero de ningún modo los malos tratos son el eje central del relato.

La edición al gallego pertenece a una colección de bolsillo, "As literatas" (en homenaje al texto de Rosalía de Castro) de Edicións Xerais, quien ha dejado al libre criterio de la directora de colección, María Xosé Queizán, la selección de textos y que, hasta el momento, está vertiendo al gallego unas pequeñas joyas de la literatura femenina universal, con autoras como Karen Blixen, K. Mansfield, M.Yourcenar, A.Dworkin, A.Carter, etc. A pesar de tratarse de una edición de bolsillo (de peto), hubo de recibir bastantes referencias en los principales periódicos gallegos y en la radio (*Faro de Vigo, La Voz de Galicia, A Nosa Terra, El Progreso de Lugo, El Ideal Gallego, El Diario de Ferrol, La Revista* del Concello de Vigo).

Cómo se ha recibido esta traducción por el gran público es una incógnita. Sí tengo constancia a través del profesorado de literatura gallega del éxito de su lectura entre el alumnado de enseñanza media, un público reticente a la literatura clásica.

[3] *Heraldo de Madrid*, 25-X-1895

3.- Conclusiones:

Creo que Pardo Bazán, que tan profundamente ha indagado en las preocupaciones de su pueblo nos ha legado un conflicto lingüístico que después de más de un siglo aún continúa sin resolverse: y a "esa anomalía curiosa" de que "el gallego no lo hablan quienes lo escriben"; añadiría yo un hecho aún más controvertido: quienes lo hablan, no lo leen.

En cualquier caso, es muy posible que el número de lectores que en la actualidad tenga en gallego Pardo Bazán, sea muy superior al que debió tener en castellano en su época.

Teóricamente las novelas de Pardo Bazán y concretamente *A pedra angular*, podrían ganar una nueva dimensión al ser traducidas y actualizadas en gallego, no gracias a mis méritos, por supuesto, sino porque en el gallego actual, se hacen perceptibles matices que Pardo Bazán no pudo observar. Por ejemplo, los diferentes registros lingüísticos y otros aspectos sociológicos que la novelista marcaba al saltar precisamente del castellano al gallego. Es decir, las distancias culturales entre los personajes, se marcarán por el habla particular de estos y éstas, no por la lengua en que se expresan. Este sería ya de por sí un argumento fundamental para traducir a Emilia Pardo Bazán.

Del mismo modo que la crítica de Rosalía escandalizó a sus paisanos, Pardo Bazán podría incluso acentuar la capacidad de autocrítica con la que se enfrenta a su pueblo. Deberíamos ser capaces de mirarnos y juzgarnos sin censura.

A raíz de esta publicación, incluso en sectores a priori reticentes a la hora de verter a Pardo Bazán al gallego, ahora sugieren ampliar el abanico de posibilidades a otras novelas y es que, evidentemente, las circunstancias han cambiado sustancialmente.

Para completar la idea inicial del porqué traducir si en Galicia somos bilingües, opino que de lo se trata es de articular un sistema lingüístico-literario autónomo. Cada nueva publicación de Pardo Bazán enriquece; en gallego como en castellano, como la de Castro (G.-Herrán y D.Villanueva), o las excelentes ediciones de *Insolación*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Tribuna* o *La Quimera* (de Y.Latorre, E.Penas y M.Sotelo) cuyos estudios literarios inauguran nuevas dimensiones de la escritora.

Estoy convencida, como expongo en el prólogo de *A pedra angular*, de que Pardo Bazán gozaría[4] de ver aquel "dialecto" emotivo y doméstico transformado en una lengua viva, reconocida oficialmente, moderna y acorde con la sociedad gallega. Y seguiría abogando por el punto de encuentro entre el pueblo luso-galaico (en este punto opino que fue premonitoria), una especie de eje atlántico vivo y palpitante pulverizando la artificial frontera que rompe el cauce natural del río Miño, que día a día va tomando cuerpo, por racionalidad y coherencia histórica.

[4] La gran maestra, Nelly Clèmessy, a quien debo agradecer el interés prestado a mi traducción de *A pedra angular* -"en este sabroso idioma"-, vino a reforzar mi osada suposición.

Bibliografía específica

Pardo Bazán, Emilia (1888): "La poesía regional gallega"; "¿Idioma o dialecto?" y "Corrección y postdata al discurso sobre `La poesía regional gallega'" en *De mi tierra* (discurso leído en la Velada en memoria de Rosalía de Rosalía de Castro, en el Liceo de Artesanos de la Coruña, el día 2 de septiembre).

Traducciones al gallego

- Pardo Bazán, Emilia:
- (1999): "O indulto" en *Fenda, loucura e morte* traducción y prólogo, María Xosé Queizán, Vigo, Edicións Xerais.
- (2001): *Os Pazos de Ulloa*, Patiño Abeixón, Olga (traductora), Obre – Noia Editorial Toxosoutos, S.L.
- (2003): *A pedra angular*, Mónica Bar Cendón (prólogo y traducción) Vigo, Edicións Xerais.

NELLY CLÉMESSY
UNIVERSIDAD DE NIZA

"Las traducciones de la obra narrativa de Emilia Pardo Bazán en francés. Estado de la cuestión"

En su crítica del libro de Boris de Tannenberg, *L'Espagne littéraire. Portraits d'hier et d'aujourd'hui* (*La Lectura*, septiembre de 1903)[1], la escritora se queja, no sin motivo, de la escasa difusión de las letras españolas contemporáneas en Francia, afirmando:

> "No se ignora el fatal sino que tenemos con los traductores: mientras la mayor parte de las novelas rusas (y ha sido un elemento de su triunfo) se diría que nacieron en francés; mientras las de D'Annunzio, traducidas a ese idioma, positivamente *ganan*, nosotros no encontramos quien nos vuelva el tapiz derecho, y aparecemos ante el público de la primera nación latina, de la gran iniciadora del revés, embrollados los colores y confusas las líneas" (Pardo Bazán 1903).

En efecto, descartados *La Cuestión palpitante*, traducida en 1886 con prefacio de A. Savine y cierto número de artículos publicados en revistas, a principios del siglo XX, la obra narrativa de Doña Emilia queda por traducir en francés, con pocas excepciones. Existe una sola edición de librería: *Bucolique*, editada en 1887 por la Nouvelle Librairie Parisienne, casa editora de A. Savine. El traductor, Leopoldo García Ramón, era muy amigo de la escritora para quien años antes mandó realizar los dos ejemplares de lujo de *Jaime*. Otra novela, *L'Oracle des sorcieres* (*El Saludo de las brujas*), salió entre abril de 1897 y enero de 1898 en *La Nouvelle Revue Internationale*, o sea a raíz de su publicación en castellano. Doña Emilia era colaboradora de la revista desde su fundación en 1883 y fiel amiga de la directora, María Letizia de Rute, princesa Ratazzi. En dicha revista se publicaron también algunos cuentos: *Un petit fils du Cid* (1883) y *Espièglerie pontificale* (1890). Por fin, entre 1900 y 1901, unos once cuentos, todos publicados en castellano entre 1883 y 1896. Tan sólo algunos llevan firma de traductores: G. Saint Laurens y René Halphen, colaboradores muy ocasionales de la revista puesto que sólo aparecen en esta circunstancia.

Por otra parte, no hay hasta la fecha indicios de la traducción de *La Tribuna* por Charles Aimé Waternau a la que alude Doña Emilia en sus *Apuntes autobiográficos*. Tampoco se encuentran huellas de *La Piedra angular* ni de las novelas del *Ciclo de Adán y Eva*, cuyas traducciones se anunciaron en *La Epoca*, el 9 de junio de 1907. El autor, anónimo por lo demás, no da ningunas precisiones sobre el particular.

Paradójicamente, las demás traducciones conocidas, o sea cuatro novelas, se publicaron en la segunda década del siglo XX en el ocaso del último período creativo de la novelista. Salió a luz *Le Château de Ulloa*, la obra cumbre (traductor: A. Fortin) en 1910 en la colección de la casa Hachette de París: "Les meilleurs romans étrangers",

[1] Véase *Op. Cit.* en H. L. Kirby (1973): *Obras completas*, Madrid, Aguilar, III, pp. 1266-1271.

recién inaugurada, siendo el tomo octavo y la primera novela traducida del castellano. Al año siguiente, la misma editora publicaba *Mère Nature* (por J. Demares de Hill). En 1912, la librairie Lethielleux, que lanza varias colecciones aprovechando la moda de este tipo de publicaciones, edita *La Tour de la reine mere* (*El Tesoro de Gastón*) también por Demares de Hill. Por fin, en el periódico *Le Temps*, se da por entregas entre el 20 de marzo y finales de diciembre *Mystère* (por Mesdames Maurice Max y Mary Plancke), hecho explicable dada la índole folletinesca de la obra y el interés del asunto para el lector francés cautivado por el caso del Delfín, hijo de Luis XVI, que seguía siendo muy popular.

En conclusión, el balance resulta muy decepcionante. Esta aportación bibliográfica es provisional. A pesar de algunas investigaciones infructuosas, debe haber más traducciones en revistas francesas que están sin investigar. Con todo, lo que aparezca en el futuro no cambiará fundamentalmente los datos actuales. Doña Emilia gozaba de fama y estima en Francia entre intelectuales, literatos, universitarios, tenía una minoría de lectores cultos. La apreciaban catedráticos como Morel Fatio y Merimée, que presidieron los destinos de los estudios hispánicos en Toulouse. El mismo Tannenberg la recibió en 1899 en el Liceo Fénelon, donde en sesión pública, a libro abierto, tradujo en su presencia uno de los artículos de *Mi Romería*[2]. Así y todo, la escasez de traducciones dirigidas a un público amplio y las fechas tardías en las que se publicaron sus grandes novelas impidieron la difusión de la obra en vida de la escritora dejándola pronto al margen.

Mi traducción de *Los Pazos de Ulloa* en 1990 fue una oportunidad inesperada, debida a la editora Viviane Hamy, recién creada y cuyo objetivo era salirse de los senderos trillados proponiendo al lector obras francesas y extranjeras valiosas, poco conocidas. Mi colega de la Sorbona, el profesor Claude Couffon, me puso en contacto y sin ser traductora profesional, con experiencia limitada a la enseñanza y unos pocos textos de cierta amplitud, no resistí la tentación aceptando el reto. Lo primero fue cotejar la traducción de Fortin con su modelo. Se reveló la versión de 1910 muy estimable aunque a menudo libre y con bastantes omisiones. Mi propósito ha sido ceñirme lo más posible al texto utilizando mi edición de los *Clásicos castellanos* (1987), o sea la primera edición (1886) con variantes de la segunda, la del Tomo III de las *Obras completas* (Madrid, Renacimiento). Mi preocupación constante fue poner de relieve la originalidad de la obra, la autenticidad gallega de su ambiente y, en la medida de lo factible, la fuerza expresiva del estilo, la riqueza y sabor del lenguaje. El método que se impuso como el único adecuado fue ir paso a paso, salvando las dificultades una tras otra.

Desde el punto de vista sintáctico ha sido necesario cortar frases demasiado largas

[2] Véase *Op. Cit., id.* Otra prueba del interés suscitado por la escritora en los círculos universitarios es la presencia de una obra suya en el programa del Certificado de estudios superiores de Segunda enseñanza con vistas al "Brevet supérieur" 1910-1912. Salió a luz en edición escolar: *Arco Iris*, (1919), Paris, Delagrave, a ese efecto.

en bastantes ocasiones y, de vez en cuando, modificar construcciones. La mayoría de los problemas se situó sin embargo en el terreno lingüístico por ser múltiples los niveles estilísticos: galleguismos, vulgarismos, lenguaje coloquial, culto... Ante todo exigió una atención permanente el empleo del vocabulario, siendo indispensable descartar los neologismos y elegir los términos más adecuados para que la novela no perdiese su sello de época. Algunos vulgarismos fueron fáciles de preservar por su similitud con el francés tales como: *costrución, auciones, porclamar*, para otros se acudió a equivalentes, por ejemplo: *miquifretes* y *friluquets* por *freluquets*. Sin embargo, no pudo ser así en muchos casos y fue perdiendo la traducción parte del sabor del original, lo que se acrecentó con el abandono forzoso de casi todos los galleguismos. Por otra parte, son abundantísimos en la novela los modismos y las locuciones cuyas equivalencias no eran siempre fáciles de lograr. Véase a título de ejemplo:

> "¡Si yo fuera el arzobispo, ya les daría el demontre de los guantes!" (Cap. I)
> "Moi si j'étais l'archevêque, je leur en ficherai des gants!"
> "¡Legumbres a mí! diría el ama del cura de Cebre, riéndose con toda su alma y todas sus caderas también..." (Cap. VI)
> "Des légumes à moi, je voudrais bien voir ça! aurait dit la gouvernante du curé de Cebre en se tenant les côtes de rire..."

En determinadas ocasiones, en función del contexto, un mismo modismo exigía una traducción distinta de la habitual, como a continuación:

> "No era tortas y pan pintado la limpieza material del archivo..." (Cap. IV)
> "Le nettoyage des archives n'avait pas été une mince affaire".

En cambio, el soliloquio del señor de la Lage en el capítulo XI: "Colocada Rita, lo demás era tortas y pan pintado..." se ha traducido por: "Une fois Rita casée, le reste serait un jeu d'enfant...".

Por otra parte, para que el lector francés disfrute mejor del ambiente genuino de la novela se han conservado vocablos gallegos y castellanos aclarando el sentido con notas a pie de página, en particular para usos, costumbres, objetos típicos, indumentaria, folklore, etc...; se han mantenido también los nombres de los personajes y términos tales como: *señor, señora, señorita* precisando en este último caso su empleo específico en España. Por fin, otras notas a pie de página han sido indispensables para la comprensión de varios datos geográficos, históricos y alusiones eruditas.

En conclusión, creo que un ejercicio de traducción es siempre hasta cierto punto una reescritura del texto y como solemos decir en Francia, utilizando el italiano: *Traduttore, traditore*. He intentado traicionar lo menos posible confortándome con lo que estaba en juego: revelar a los lectores franceses la obra maestra de Emilia Pardo Bazán, incitándoles a pedir más. La acogida del libro fue buena, las reseñas bastante

numerosas y favorables. Lo que hace falta en la actualidad es la introducción de traducciones de la gran novelista en colecciones de bolsillo. *La Tribuna*, *Insolación* son novelas que sin duda despertarían interés en Francia así como muchos cuentos: un asunto que merece reflexión.

PROF. DANILO MANERA
(UNIVERSIDAD DE MILÁN)

Emilia Pardo Bazán en lengua italiana

La fortuna de Emilia Pardo Bazán en Italia es discontinua. Dejando de un lado los artículos y cuentos publicados en revistas italianas, que no han sido rastreados y recopilados todavía y de los cuales tenemos información limitada, vamos a seguir la pista de sus novelas, que empiezan a traducirse al italiano después del fallecimiento de la escritora coruñesa. Hallamos un primer momento favorable en la segunda mitad de los años veinte. En 1925, la editorial florentina Salani edita *Il castello di Ulloa*, traducida por Silvia Baccani Giani, literata a la que se debe también otro esfuerzo significativo: la traducción de *Fortunata e Giacinta* de Galdós. Salani edita luego otras dos novelas pardobazanianas: en 1928 *La chimera* y en 1930 *Il cigno di Vilamorta*. En 1929, la editorial Delta de Milán publica en cambio la novela *Le memorie di uno scapolo*, traducida por Andrés A. Guffanti, que en esos mismos años traduce también *Pepita Jiménez* de Valera y unas obras de Blasco Ibáñez. Allí se acaba la ventura editorial diríamos "contemporánea" de la autora.

Un segundo momento favorable llega en los años sesenta, gracias a la labor del hispanista Antonio Gasparetti, traductor y promotor incansable de autores españoles clásicos y modernos. En 1961 se publica *Signorotti di Galizia* (nueva traducción de *Los pazos de Ulloa*), con una atinada introducción del proprio Gasparetti, en la colección económica B.U.R. (Biblioteca Universale Rizzoli, Milán). Unos años más tarde, en 1967, llega *Madre Natura*, en la misma serie de gran difusión. Estos dos volúmenes, aunque hoy agotados, son los que se encuentran más fácilmente en las bibliotecas italianas. Pero la dedicación de Gasparetti logra ver publicados dos títulos más, en ediciones marginales de área católica: *La prova* y *Una cristiana*, novelas editadas ambas en 1968 en Francavilla a Mare (provincia de Chieti) por Edizioni Paoline. Dicha editorial propondrá en 1984 una segunda edición de *Una cristiana*, ya desde su sede romana.

Para ver un tercer momento favorable tenemos que esperar hasta la última década del siglo XX y la actualidad. Sin embargo, ahora el interés parece concentrarse sobre los cuentos y ensayos pardobazanianos. En 1991 la editorial Stampa Alternativa de Roma publica un libro curioso, *Capriccio spagnolo*, con diez cuentos de doña Emilia y una serie de aguasfuertes de Goya. La contraportada presenta a la autora como inédita y desconocida en Italia y explica el acercamiento a Goya afirmando que en los cuentos pardobazanianos vive una España amarga y trágica donde aletea un espíritu irreal, horripilante y grotesco que la obra gráfica de Goya expresa de forma inmejorable. Ambos autores representarían, cada cual a su manera, "la rebelión ilustrada contra cualquier forma de superstición y opresión". La traducción, no siempre convincente, es de Emilia Mancuso, que firma una nota apasionada sobre la autora, lamentando la escasa atención que recibe en Italia. En 1994 sale el volumen

Uno squartatore d'altri tempi, publicado en Lecce por la editorial Argo. La edición, a cargo de un servidor, comprende una introducción mía y el relato *Un destripador de antaño* y siete cuentos breves, traducidos por Silvia Maccarini.

En el año 2000, la hispanista Laura Silvestri publica en Roma, con Bulzoni, conocida editorial de corte académico, una cuidada traducción de *La questione palpitante*, precedida por un estudio muy agudo. La contraportada define el ensayo sobre el naturalismo que dio la fama a doña Emilia "una especie de autorretrato, un carnet de identidad en el que la autora declara quién es", señalando como rasgo de gran actualidad su "*pensamiento de la diferencia*, que no reconoce jerarquías, rechaza las reglas rígidamente predeterminadas, concilia los opuestos y considera la diversidad un criterio de pertenencia y no de exclusión". Y para terminar, a finales del pasado año 2003, la editorial Viennepierre de Milán envía a las librerías una nueva selección de quince cuentos pardobazanianos, bajo el título de *Racconti di Galizia*, presentados con un prefacio mío y traducidos por Chiara Tomeo. Dicha traductora está trabajando ahora, siempre bajo mi dirección, sobre la novela corta policiaca *La gota de sangre*, que se editará el año que viene. La contraportada de *Cuentos de Galicia* subraya la relación estrecha entre la autora y su querida tierra gallega, afirmando que en la geografía pardobazaniana aparece, "contado con la riqueza plástica y espontánea de la oralidad popular, el universo de Galicia en todas sus variantes: marineros y campesinos, nobles y negociantes, emigrantes y bandidos, clérigos y mendigos. Se encuentran así rivalidades atávicas y soledades incurables, costumbres y leyendas, amén de la tradicional contiguidad gallega entre vivos y muertos. Pero sobre todo permanecen inolvidables los personajes femeninos, con toda su inocencia y dramaticidad: brujas y santas, nodrizas y criaditas, marimachos y hadas, frescas mocetonas morenas como pan de centeno y pálidas bellezas desventuradas de dorada cabellera, viudas tristonas y ancianas abandonadas, muchachas que sueñan con amores dulces y cosechas abundantes, con refugiarse en un convento, con hallar un tesoro escondido o al menos con mercar un día unas medias rojas". La editorial ofrece en suma el libro insistiendo sobre dos aspectos que pueden a su aviso atraer lectores: el fascinante escenario gallego y el compromiso feminista de la autora.

Permítanme ahora decir unas pocas palabras sobre los criterios y logros de los traductores más recientes, rápidas observaciones que se ejemplifican en los materiales repartidos.

Todos han debido enfrentar los mismos problemas, sobre todo los registros sabiamente diferentes manejados por la autora y la presencia directa del gallego en el habla de algunos personajes y de numerosos galleguismos en el castellano de la voz principal o de los narradores secundarios, galleguismos cuyo abanico de funciones e intensidades va del nivel puramente fonético a las expresiones cargadas afectivamente pasando por el léxico específico de objetos, plantas, usos etc. Y a menudo la tonalidad gallega llena totalmente la narración. Todos los traductores han optado por matizar el italiano literario con fuertes registros populares y coloquiales,

manteniendo de vez en cuando algunos términos en original (con su explicación correspondiente). Todos han descartado la posibilidad de utilizar un dialecto de una región italiana. Otro aspecto de relieve es la necesidad de notas para explicar referencias y alusiones nada obvias para un lector italiano de hoy. Los traductores han preferido insertar en el texto las aclaraciones indispensables (otras veces desplazadas al paratexto: introducción o glosario), sin sobrecargar de notas las páginas. Antonio Gasparetti representa una excepción en este sentido, ya que utiliza varias notas, sobre todo de carácter histórico. Gasparetti posee un italiano rico y variado, lleno de jugos populares. Su vitalidad estilística le lleva a veces a añadir y redondear, pero le permite resolver eficazmente muchísimos pasajes de marcada expresividad. Con un leve repaso y puesta al día, sus traducciones, sobre todo las de *Los pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, podrían retomarse provechosamente. Tanto Maccarini como Tomeo (ésta última incluso perfecciona un par de traducciones de la primera) eligen un enfoque semántico y filológico, muy cercano al original, manteniendo en general la sintaxis, aunque con cambios en la puntuación. Una peculiar delicadeza de escritura permite a Tomeo resultados realmente notables. Laura Silvestri, para terminar, explicando por qué ha renunciado a las notas con el fin de mantener el dinamismo y la espontaneidad de la prosa pardobazaniana, recuerda el concepto orteguiano de la traducción como "camino hacia la obra".

Las múltiples relaciones de Emilia Pardo Bazán con Italia merecen un estudio sólido y completo. Hay un proyecto de trabajo en esta dirección tanto en mi universidad como en la de Cagliari, donde mi colega Tonina Paba ha llevado a cabo una valiosa traducción del libro de viaje por Italia *Mi romería*. Hasta ahora, el balance provisional de las traducciones al italiano, incluyendo los dos volúmenes en prensa, es de siete-ocho novelas, tres colecciones de cuentos, un ensayo y una narración de viaje. Es muy poco si consideramos la extensión y excelencia de la obra pardobazaniana. Sin embargo, esta reducida lista basta para colocar Italia en el primer lugar entre los países receptores de dicha obra. Una contradicción tan evidente nos sugiere con fuerza la necesidad de un plan de apoyo a la difusión en otros idiomas del tesoro literario que nos ha dejado doña Emilia. Creo que las instituciones culturales gallegas y españolas podrían en este campo colaborar felizmente con las editoriales y los traductores extranjeros.

➢ ÍNDICE

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

“EmiliaPardo Bazán:
ESTADO DE LA CUESTIÓN”

➢ A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004