



Casa-Museo



EMILIA  
PARDO  
BAZÁN

© Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

**Coordina**

Xulía Santiso Rolán

**Edita**

Real Academia Galega. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán  
Deputación da Coruña

**Textos**

Eva Acosta

José Manuel González Herrán

Xesús Alonso Montero

Xosé Ramón Barreiro Fernández

Xulía Santiso Rolán

**Fotos**

Jorge Barreiro

Lola Beade

José Manuel Candales

Alberto Goitia

Vanessa Martínez

Paco Núñez

Xosé Salgado

Ángel Tourón

**Deseño e maquetación**

Orbigraf, s.l. - Cooper Artworks

**Impresión**

Imprenta da Deputación da Coruña

ISBN: 978-84-9812-090-5

Depósito legal: C-2277-2008

**Copyright:**

Real Academia Galega. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Esta publicación é posible grazas á achega económica da Deputación da Coruña.

Casa-Museo



**EMILIA  
PARDO  
BAZÁN**













Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

# Personaxe e Contidos

textos de

Xesús Alonso Montero

Xosé Ramón Barreiro Fernández

José Manuel González Herrán

Xulia Santiso Rolán

Eva Acosta





Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán



Xosé Ramón Barreiro Fernández  
Presidente da Real Academia Galega

**GALICIA** enriquecese hoxe cun novo espazo para a cultura: a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Unha muller lúcida, ambiciosa, e unha feminista ardente, impulsora de modernas crenzas sociais e literarias. A súa inxente obra literaria, desde a que se deixan ver opinións e posturas, e a súa participación nos asuntos máis relevantes do seu tempo, convértena nunha fonte ineludible para os que intentamos coñecer en profundidade esa época. Emilia Pardo Bazán contribúe a enriquecer a nosa historia contemporánea.

Cumprimos así co compromiso que a Real Academia Galega adquiriu en 1956 ao aceptar agradecida a doazón da vivenda familiar da escritora e emprazar nela a nosa sede. A Casa-Museo preséntase agora coas esixencias das novas fórmulas museográficas, capaces de unir rigor de contidos e creatividade na súa concepción expositiva. Pero, ademais, esta Casa que comparte espazo coa Real Academia Galega, intenta recuperar esoutro sentido do que a inundou a creadora de *Marineda*, ser un centro vivo e difusor das nosas mellores manifestacións culturais.

Os retos propostos eran elevados e o traballo final non os defrauda. Presentamos este importante legado que pretende ser un núcleo xerador de novas actuacións e poñémolo a disposición de todo o que desexe saber algo máis sobre a figura que fixo da Coruña a súa *Marineda* e Ila ofreceu á historia. A Real Academia Galega que a nomeou Presidenta Honoraria en 1907, e que máis tarde recibiu da súa familia o legado da casa, arquivo e biblioteca, quere abrir de novo as portas da Casa-Museo para os visitantes, pero tamén abre o arquivo e a biblioteca Pardo Bazán para que os investigadores de todo o mundo poidan afondar na inmensa obra da nosa escritora.

En calidade de Presidente da Real Academia Galega quero agradecer o entusiasmo e o tesón ao conxunto de institucións que fan hoxe posible esta espléndida realidade, moi especialmente á Excelentísima Deputación e ao Concello da Coruña, ao equipo técnico que, con tanto agarimo, rigor e traballo, culminou este longo proxecto, e, en xeral, a todos os nosos paisanos polo apoio que coas súas visitas e a súa participación activa farán posible, sen dúbida, o grande obxectivo de coñecer máis en profundidade, de difundir e de amar a obra creativa e universal de dona Emilia, insigne galega.







Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

# Particular e colectivo

Xulia Santiso Rolán

Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

O novo discurso museolóxico da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán partiu no seu día de dúas premisas: plasmar a memoria histórica de dona Emilia no seu tempo e conectala coa realidade da nosa época. Esta Institución convértese así no referente para comprender, desde un punto de vista actual e sen mitificacións, unha personalidade tan complexa coma a da nosa escritora.

A historia deixou claro que unicamente morren aqueles escritores que deixan de lerse e isto non ocorreu con dona Emilia. A máis de cento cincuenta anos do seu nacemento, os seus textos continúan aínda vixentes. O interese que suscita obríganos a debuxar o perfil do personaxe cun discurso rigoroso e ameno, intentando reconstruír a historia e agrupando e ordenando datos para desvelar episodios que aínda necesitan ser descubertos.

Unha parte dese intento está reflectida neste catálogo. Este é o resultado da investigación de determinados fragmentos do universo material de dona Emilia, obxectos que a acompañaron durante a súa vida e que nos axudarán a coñecerla ou, cando menos, formarán parte do argumento de determinadas cuestións que nos aproximarán á súa figura. Por iso mesmo, e ao igual que a historia é un documento vivo, sabemos que nestas páxinas faltarán datos e que seguramente haberá erros de apreciación. As correccións e engadidos desta segunda edición indican que imos alcanzando os nosos obxectivos: reunindo información sobre o universo íntimo, contrastándoa e apoiándoa co seu ámbito social e profesional, achegarémonos cada vez máis a un maior coñecemento da súa persoa.

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán asume, desta maneira, os retos de difusora da información histórica, educadora e dinamizadora do contorno onde se establece, e ao mesmo tempo, asume o papel de colaboradora con outros axentes do medio, participando na realización e promoción de proxectos que valoricen o patrimonio de onte relacionándoo co que hoxe se constrúe.



## Un discurso problemático

# Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro

Xesús Alonso Montero

Académico numerario da Real Academia Galega

### INTRODUCCIÓN

¿Sabemos, en realidade, o que cada unha delas pensou da outra? Quédannos —é certo— da Pardo Bazán, unhas cantas páxinas, moi poucas, e de Rosalía, un epigrama de seis versos. Hai, nun e noutro caso, silencios, moitos silencios, que cumpriría ler, pero non é tarefa doada ler os silencios cando a historia nos subtrae os feitos e as circunstancias en que se produce o “texto” de certas omisións verbais.

Estou convencido de que aínda coñecemos pouco, moi pouco, da vida de Rosalía de Castro, malia o esforzo plausible dalgúns investigadores, e, en canto a Emilia Pardo Bazán, creo, desde hai tempo, que os seus estudosos aínda non escribiron, nin de lonxe, a biografía que ela esixe e merece. Non ignoro o que contén de información un libro xa afastado, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, de Carmen Bravo-Villasante, publicado no ano 1962 pola Revista de Occidente [Madrid]. Nestes corenta anos ninguén acometeu a tarefa, certamente incitante, de contar a vida, na súa totalidade e fondura, de dona Emilia. Nestas catro décadas —é certo— téñense publicado importantes edicións dalgúns obras e téñense exhumado inéditos (algúns poemas, as cartas a Pérez Galdós...), pero ninguén ten utilizado o que se sabe, o que xa se sabe, para facer a biografía intelectual e sentimental da Pardo Bazán, dúas dimensións —a sentimental e a intelectual— nas que non carece de valentía, por moito que nos confunda a política, dimensión que require un tratamento quizais novo. Cuestión política é, sen dúbida, o que dona Emilia pensaba do presente e do futuro de Galicia, e non está alleo, dalgún xeito, a esa cuestión, o que ela opinou sobre a lingua e a literatura galegas.





Emilio Castelar y Ripoll, Manuel Murguía e Rosalía de Castro

### UN DISCURSO PROBLEMÁTICO

Sobre este punto cómpre ter en conta unha boa parte das páxinas que a autora recolle no volume *De mi tierra*, impreso na Coruña na Tipografía de la Casa de Misericordia no ano 1888<sup>1</sup>. É neste libro onde figura o estudo literario que importa para este noso traballo. Titúlase “La poesía regional gallega” e trátase do discurso que a autora leu o 2 de setembro de 1885, no Liceo de Artesanos da Coruña, na velada literaria en homenaxe a Rosalía de Castro, que falecera en Padrón mes e medio antes (o 15 de xullo dese ano). Era presidente do Liceo don José Quiroga, marido da escritora.

Pero cómpre saber que nesa velada, presidida por dona Emilia, a figura central, a “estrela” oratoria, foi Emilio Castelar, autor, como é ben sabido, do prólogo de *Follas novas* (1880). Emilia Pardo Bazán, na velada, precede, como oradora, a Castelar, e diserta, non exactamente sobre Rosalía; diserta sobre a “poesía regional gallega”, oración de 30 páxinas na que as dedicadas a Rosalía non pasan de seis, extensión non discutible se o discurso así titulado fose proferido noutra circunstancia, pero foi proferido nunha velada de homenaxe á escritora galega, pouco presente, certamente, nas palabras da oradora.

<sup>1</sup> Eu atéñome, neste traballo, á edición facsímile feita en Vigo, Xerais, en 1984.

A crítica, non obstante, o que reprocha a dona Emilia non son as poucas páxinas dedicadas á poesía de Rosalía senón a desatención a certos libros da escritora homenaxeada. Para a Pardo Bazán, a Rosalía que conta e pesa é a autora de *Cantares gallegos* (1863): “lo mejor que Rosalía ha producido y lo más sincero de la poesía gallega”. De feito, nas páxinas rosalianas do discurso non fai unha incursión no outro gran libro galego da escritora, *Follas novas* (1880); límitase a unha breve referencia, bastante restritiva por certo: “Cuando Rosalía habla por cuenta propia, como sucede en la mayor parte de los poemitas de *Follas novas*, pidiendo al dialecto solamente la envoltura de su sentir, es, sin duda, un poeta digno de estima, pero que repite quejas muy prodigadas en la enfermiza poesía lírica de medio siglo acá...”.

A Murguía, o de “poeta digno de estima” alporizouno, non sen razón, como pode comprobar quen lea “Cuentas ajustadas, medio cobradas”<sup>2</sup>, a súa extensa e dura requisitoria contra dona Emilia, motivada, en boa parte, polo discurso de 1885, un discurso que debera ser, mornas aínda as cinzas de Rosalía, de adhesión xenerosa e homenaxe. En efecto, o discurso —en realidade, unha oración fúnebre— non foi xeneroso, e, como traballo de crítica literaria, limita notablemente o que Rosalía ten de musa plural.

Para dona Emilia, Rosalía de Castro é *Cantares gallegos*, libro que encaixa claramente nas funcións que ela lle asigna ao idioma galego: “... al aceptar el carácter verdadero de este renacimiento regionalista, donde forzosamente ha de dominar el elemento idílico y rústico, por virtud de la lengua que, desde tanto tiempo hace, solo vive entre silvanos y ninfas agrarias”. Rosalía, pois, acerta plenamente cando fala como poeta folk, cando imita a voz do pobo, non cando filosofa líricamente desde o cerne da súa existencia, función non asignable ao “dialecto”. En *Follas novas*, Rosalía fai algo tan artificial —opina dona Emilia— como pedirle ao “dialecto solamente la envoltura de su sentir”. Nestas palabras, sen citas, hai unha valoración negativa ou empequenedora na que non reparou nin o propio Murguía: “... como sucede en la mayor parte de los *poemitas* de *Follas novas*”. (A cursiva, nosa).

Volvendo a *Cantares gallegos*, obxecto de tantas gabanzas, cómpre salientar que hai algúns poemas, precisamente os non folclóricos, que dona Emilia, sen valoralos literariamente, non aproba. Refírese a dous: a “Castellanos de Castilla”, que teñen o “corazón de ferro”, e á resposta a Ventura Ruiz Aguilera, onde a nosa autora, doída polas marxinações e aldraxes, exclama:

Probe Galicia, non debes  
chamarte nunca española.

<sup>2</sup> Publicanse, en varias entregas, en *La Voz de Galicia* entre o 20 de outubro e o 27 de decembro de 1896. Recóllense no volume *Murguía e La Voz de Galicia*, A Coruña, Editorial La Voz de Galicia, 2000, pp. 66-120.

Dona Emilia, aínda convencida de que Galicia non se queixa de vicio e de que as súas xustas pretensións nunca foron atendidas “como lo fueron provincias más revoltosas y malas”, recoñece, non obstante, que os renacementos literarios rexionais levan “en sí un germen de separatismo”. O discurso conclúe con esta consideración: “Y esperemos que jamás llegará a tomar cuerpo tangible ninguna idea contraria a la unidad de la patria”.

A Murguía tamén lle doe, non sen razón, unha das notas ao discurso, a 20, na que a Pardo Bazán afirma: “Además de los *Cantares*, Rosalía Castro ha dado a luz otra colección de poesías gallegas, *Follas novas*, con un prólogo de Emilio Castelar; una de poesías castellanas, *A orillas del Sar*, varios artículos, y ensayos, en el género novelesco”<sup>3</sup>. Escrita tres anos despois, ademais de erros formais (o libro castelán titúlase *En las orillas del Sar*), non se entende por qué non menciona o título dalgunhas novelas, nin se sabe ben por qué fala de “ensayos en el género novelesco”. A nota, escrita moito despois da velada, quizais non debería ser moi xenerosa pero tiña que ser máis ampla e menos inxusta.

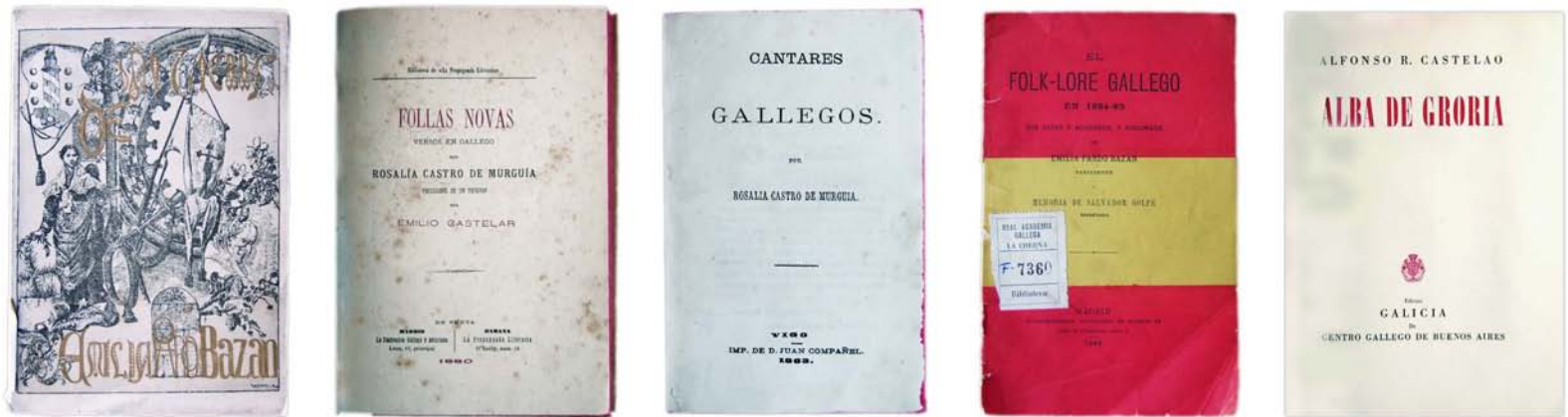
En xeral, os estudosos galegos da nosa literatura teñen sido severos coas páxinas que Emilia Pardo Bazán dedicou á poesía de Rosalía, severidade non exenta de motivos. Pola nosa parte, temos que facer o esforzo de entender, sen necesidade de desculpar erros, a dona Emilia. Por que unha muller tan intelixente e culta nos deixou unha imaxe tan limitada, tan restritiva, da poesía, tan rica, plural e fonda, de Rosalía de Castro?

Dona Emilia non era partidaria das “renaixenças”, dos “rexurdimentos” rexionais, que, *velis nolis*, sempre conteñen un xermolo separatista. De aí, as reservas aos poemas non “folclóricos” de *Cantares gallegos*, os poemas anticasteláns. En canto a *Follas novas*, aínda que non o dixese moi explicitamente, era un tipo de poesía non concorde co esquema sociocultural do idioma galego. Nun dos capítulos de *De mi tierra* chega a afirmar: “Hoy el gallego posee, como el catalán y el provenzal, una nueva literatura, pero, a diferencia de estos dos romances meridionales, el gallego no lo hablan los que lo escriben”<sup>4</sup>. No mesmo discurso de 1885 precisa: “Y el dialecto, aún en países como el nuestro, donde las clases educadas ni lo hablan ni lo escriben”.

A dona Emilia, que sabía ben que Rosalía non falaba o galego *inter pares*, parecíalle artificial que fixese poesía non folclórica na lingua que non era a da súa conversa culta, a das súas meditacións e a das súas lecturas. Consideracións deste tipo non fixo sobre os poetas cataláns pois en “Cataluña ... todas las clases sociales, para todos los usos de la vida, se sirven del habla provincial”. É máis; recoñece que a literatura catalá “comprende hoy todos los géneros..., que cuenta con vates de pensamiento moderno muy exquisito y refinado, con novelistas dignos de ponerse al lado de los que más honran la prosa castellana”. Pese a que a *Renaixença*, na súa opinión, está case a anos luz do Rexurdimento, dona Emilia non deixa de xeneralizar cando sinala que, verbo da “literatura regional”, abriga “dudas acerca de su utilidad y porvenir”.

<sup>3</sup> As notas, que son 26 (pp. 43-46), foron redactadas para a edición do discurso en *De mi tierra*; tamén un útil “Apéndice bibliográfico” (pp. 47-49).

<sup>4</sup> “¿Idioma o dialecto?”, *De mi tierra*, p. 296.



En persoa destas evidencias (o galego non o falan os que o escriben), en persoa destes temores (os do separatismo), en persoa destes convencementos (a inutilidade e o nulo porvir dos rexurdimentos literarios rexionais), un libro como *Follas novas* desconcertábaa tanto que, aínda nunha homenaxe á súa autora, só de pasada o considerou, nesas catro ou cinco liñas que delatan, claramente, unha subestimación. Chegou a pensar algo distinto tempo despois? Sabemos que nunca máis se pronunciou en público e que, cando algunha vez foi invitada, alegou que non o faría mentres vivise Murguía, o Murguía —aclaro eu— autor da feroz diatriba “Cuentas ajustadas, medio cobradas”. Era o ano 1896; dona Emilia morrería en 1921, dous anos antes ca don Manuel.

## DON MANUEL E DONA EMILIA

Convén ter en conta que, cando, en setembro de 1885, dona Emilia axuíza a Rosalía, a súa relación con Murguía xa non é boa. Desde moito antes a xenreira era mutua. Sabido é que a sociedade El Folklore Gallego, inaugurada na Coruña o 1 de febreiro de 1884, foi presidida por dona Emilia, quen confesa no discurso inaugural non ser experta neses estudos, cultivados con moito decoro por eruditos de Galicia. Dona Emilia pensa, en primeiro lugar, sen dúbida, en don Manuel, persoa, por carácter (non por erudición), moi problemática para presidir unha institución cultural. Sábese dunha carta de dona Emilia ao gran folclorista Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” na que recoñece: “Murguía es la persona indicada para ponerse al frente de la sociedad folklórica gallega aunque... habría que sacarlo bajo palio para que acepte”<sup>5</sup>.

Así pois, anos antes do pasamento de Rosalía, as relacións entre Murguía e dona Emilia non eran boas. A xenreira mutua data, cando menos, de 1883, ano en que se poñen as bases de El Folklore Gallego, institución que optou por dona Emilia en detrimento de don Manuel, precisamente quen máis méritos científicos tiña para presidila.

Dous anos despois, o 2 de setembro de 1885, Manuel Murguía, o viúvo de Rosalía de Castro, non asiste á velada literaria que o Liceo de Artesanos da Coruña organiza, institución da que era presidente, como xa dixemos, don José Quiroga, esposo de dona Emilia. De atérmonos ao que conta o propio Murguía, a súa ausencia no acto débese a unha desconsideración, para nós intolerable, do propio don José Quiroga: “Celebrose la velada, y el esposo-presidente no tuvo siquiera la cortesía de escribir al marido de la muerta, ni para decirle que iba a celebrarse, ni para que supiese que se había celebrado. ¡Valiente manera de honrar a los muertos faltando a los vivos...”<sup>6</sup>.

Eu creo que a valoración restritiva que Emilia Pardo Bazán fai da poesía de Rosalía de Castro non está condicionada pola súa relación negativa con Murguía; eu creo que dona Emilia dixo, o 2 de setembro de 1885, o que pensaba, pero tamén creo que era moi consciente de que o seu pronunciamento non sería compartido, nin de lonxe, por don Manuel, razón pola cal a oradora se sentiría máis cómoda nun acto no que non estivese presente un oínte tan interesado e tan crítico. Desa maneira tiña máis facilidades á hora “de maltratar mansamente a la misma de quien decía hacer el elogio”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Varela Jácome, B., “Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, p. 421.

<sup>6</sup> “Cuentas ajustadas, medio cobradas”, en *Murguía e La Voz de Galicia*, p. 99.

<sup>7</sup> *Idem*.



### ROSALÍA: VERSOS PARA DONA EMILIA

Que pensou Rosalía, tan “lonxe de barafundas” sempre, dunha muller e dunha escritora, tan distinta, como dona Emilia? Hoxe por hoxe só temos un testemuño, formulado en seis versos:

En el abanico de Emilia Pardo Bazán

Mimada polas Musas,  
servida polas Gracias,  
cun corazón que vive de armonías,  
nobre cantora das gallegas praias,  
ben merecés reinar como reinades,  
manífica, ausoluta soberana.

Con este título (“En el abanico de...”) publicouse no número 10 da *Revista de Galicia*, que dirixía, na Coruña, a propia dona Emilia. A data: 25 de maio de 1880. O recoñecemento é grande e claro desde os dous primeiros versos (“Mimada polas Musas / servida polas Gracias”) ata o hendecasilabo final:

manífica, ausoluta soberana.

Pero cómpre saber que, nesta altura (maio de 1880), Emilia Pardo Bazán aínda non publicara as obras que lle darían máis sona, entre elas *La tribuna* (1882), *San Francisco de Asís* (1882), *La cuestión palpitante* (1883), *Los pazos de Ulloa* (1886) e *La revolución y la novela en Rusia* (1887). Era, daquela, autora dunha novela, *Pascual López* (1879), dun traballo sobre o Padre Feijoo (1876), de varios estudos literarios, dalgún conto e dalgúns poemas. Así pois, o recoñecemento de Rosalía de Castro non carece de xenerosidade. Nesa altura da vida intelectual de Emilia Pardo Bazán era claramente hiperbólico. Sabíao ben dona Emilia que se deu présa a publicalo na súa revista cun título, “En el abanico...”, que non sabemos se responde á realidade. En calquera caso, Carmen Bravo-Villasante, a súa biógrafa, escribe: “Y verdaderamente entra en la palestra literaria armando ruido, triunfante, tanto que la bondadosa y encerrada Rosalía escribe en su abanico, con generosa admiración...”<sup>8</sup>.

Quen nunha ocasión de cortesía foi tan xenerosa, non sabemos, con precisión, qué pensou no fondo da súa intimidade noutros momentos da súa vida. Que se saiba, non deixou testemuños.

<sup>8</sup> *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 71.



Alfonso Daniel Rodríguez Castelao

## ROSALÍA E DONA EMILIA, DÚAS SOMBRAS ILUSTRES, DA MAN DE CASTELAO

Da galegitude de dona Emilia, entre nós, tense falado moito, ás veces en termos pouco favorables. É certo que non escribiu en galego e tamén é certo que foi, intelectualmente, pouco xenerosa coa escritora que naquel tempo mellor simbolizaba a galegitude, “el insigne poeta regional que se chamou Rosalía Castro” (que estas son as súas palabras, adiantándose, en moitos anos, a formulacións propias da crítica feminista)<sup>9</sup>. Anos despois a obra de Valle-Inclán suscitou polémicas moi semellantes, pero tamén é certo que algúns dos definidores de Galicia, en ocasións, téñense resistido a prescindir de personalidades da valía e das características de don Ramón e dona Emilia.

Nun texto que, para estes efectos, moitos consideran canónico, *Alba de gloria*, de Castelao (1948), Valle-Inclán e Emilia Pardo Bazán pertencen á Estadea de sombras ilustres galegas, á “Santa Compañía de inmortaes galegos”. Velaquí, en parte, a afervoadada *enumeratio* de Castelao:

Veu axiña Nicomedes Pastor Díaz, coa súa lira de nacra, abrindo a renascencia literaria de Galiza, e seguido polos poetas Añón, Rosalía, Curros, Pondal, Ferreiro, Lamas, Amado Carballo e Manoel Antonio e tantos outros, todos con estrelas sobor das súas frentes [...] a pensadora Concepción Arenal, a escritora Pardo Bazán; e, por fin, o gran don Ramón, aínda non ben descarnado...<sup>10</sup>

<sup>9</sup> No prólogo a *De mi tierra*, 1888, p. 7. (No discurso de 1885 lemos: “... de una mujer a quien no es lícito llamar poetisa, sino poeta verdadero”).

<sup>10</sup> Cito por *Conferencias y discursos* (ed. de Henrique Monteagudo), Santiago de Compostela, Fundación Castelao, 1996, pp. 298-299.



Amalia de la Rúa e José Pardo Bazán nos xardíns do pazo de Meirás. Arquivo gráfico da Real Academia Galega.

Emilia Pardo Bazán:

## Tres escenarios vitais

Eva Acosta

Biógrafa de Emilia Pardo Bazán

ENTRE os domicilios que Emilia Pardo Bazán tivo durante a súa vida destacan tres, ben porque se xestara neles algunha obra importante, por unha prolongada residencia da escritora ou polo carácter que o tempo imprimiu na súa historia. Deste modo, as Torres de Meirás, no municipio coruñés de Sada; o número 37 da madrileña rúa Ancha de San Bernardo e a súa casa da rúa Tabernas, na Coruña, están unidos a etapas cruciais da súa biografía e da súa produción literaria. Ben é verdade que, pasados os anos, sufriron destinos diferentes. Na actualidade só unha placa no céntrico edificio de Madrid recorda que a condessa viviu alí durante máis dun cuarto de século. En canto ás Torres, renacidas dunha moito máis modesta Granxa situada na aldea de San Martín de Meirás, coñécense co nome de Pazo, e, máis que coa escritora, hoxe en día este relaciónase co xeneral Francisco Franco, que o recibiu como regalo ao final da guerra civil e o converteu no seu lugar de veraneo. O número 11 da rúa Tabernas, pola súa parte, mantén a fachada exterior; aínda que por dentro está completamente reformado; alberga a sede da Real Academia Galega e unha recoleta Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Se a rúa San Bernardo foi o escenario dos anos de consolidación da coruñesa na capital de España como escritora de repercusión nacional e internacional, e as Torres supoñen a encarnación dun ideal de vida e de estética nunha fase xa consagrada da súa carreira, a rúa Tabernas representa a orixe, o lugar de formación dun carácter e dunha personalidade, e o escenario dos seus primeiros éxitos. E, así mesmo, o mirador desde onde observou o seu contorno e do que xurdiu o complexo universo narrativo de *Marineda*.



## I.- EMILIA PARDO BAZÁN NA CORUÑA: RÚA TABERNAS, II

Aínda que nacida na próxima Rego de Agua, Pardo Bazán instálase moi pronto coa súa familia no entón número 5 da rúa Tabernas, unha casa xa con tradición, construída no século XVIII; alí residirá longas tempadas. Primeiro ata os seis anos; logo, tras unha breve etapa madrileña, ata os dezaseis, idade en que contraeu matrimonio. Máis tarde, entre os anos 1876 e 1885, é aquí onde se establece o cuartel xeral familiar; a novelista, xa casada, volve vivir con seus pais, ademais de co seu marido e os seus tres fillos. Aínda que antes de 1885 hai algún desprazamento a Madrid, é desde esta data, separada de feito do seu esposo, cando Emilia alterna o seu domicilio coruñés con estancias cada vez máis longas na capital ata 1890. En 1890 a familia marcha a Madrid; a casa da rúa Tabernas empeza a ocupar un lugar secundario, e pouco a pouco verase desprazada como eixe coruñés pola Granxa de Meirás, que tras as oportunas obras se converterá en Torres co cambio de século.

Centrémonos agora na parte antiga da Coruña; un barrio que a novelista describe así: “El mismo silencio, angostura, soledad y torcimiento de las calles... (...) respira yo no sé qué atmósfera de distinción. No mancha su pavimento el rastro que deja el trabajo comercial: a veces la hierba brota por entre las juntas del empedrado, y, desde que el sereno asoma por las bocacalles con su capotón pardo, su linterna y su chuzo feudal, solo los gatos, los *místicos gatos*, como Baudelaire les llamó, proyectan su silueta embrujada sobre las tapias de las callejuelas desiertas”<sup>1</sup>. Nunha desas rúas, non demasiado longa nin demasiado ancha, deteñámonos ante unha casa con escudo nobiliario e cuxa fachada posterior dá ao pórtico da igrexa de Santiago... E retrocedamos ata mediados do século XIX. Alí ten o seu domicilio o matrimonio que forman don José Pardo Bazán e dona Amalia Rúa Figueroa, e tamén a súa pequena filla, Emilia. Como sería a casa deses anos, previos ao primeiro traslado a Madrid? Pouco sabemos. Nos seus recordos a novelista apenas menciona ningún episodio destacado da cidade, como unha grave epidemia de cólera; nada nos di do seu fogar. Pero aínda que carezamos de datos, é aquí onde Emilia Pardo Bazán abre os ollos ao mundo: cores, sons, “...retornelo de canciones semiolvidadas. Tiempos en que el alma y los sentidos recibían las impresiones como el campo la lluvia de primavera, que hace brotar gérmenes y abrirse cálices, y pulular organismos, y poblarse el espacio de átomos de luz y de emanaciones de vida”<sup>2</sup>. Sensacións e momentos que se depositan sen orde na memoria infantil.

Eses recordos desenfiados reanudaranse outra vez en 1860. A familia regresa despois de pasar uns anos na capital, e para daquela Emilia xa é capaz de emitir xuízos. Cal lle merece a súa casa coruñesa? A primeira referencia alude ao: “vasto caserón severo y silencioso, donde ningún niño de mi edad me convidaba a jugar y a correr”<sup>3</sup>. A impresión non é demasiado afagadora... Noutro lugar encontramos unha nova alusión, na que se engaden máis detalles:

<sup>1</sup> EPB, “Marineda”, *De mi Tierra*, en *Viajes por España*, Madrid, Bercimuel, 2006, p. 101.

<sup>2</sup> EPB, “La paloma azul”, en *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza conde de Fenosa, 1990. Tomo IV, p. 325.

<sup>3</sup> EPB, “Apuntes autobiográficos”, en *Obras Completas*, ed. Darío Villanueva e José Manuel González Herrán, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, tomo II, p. 12.



Cantón grande. A Coruña. Principios do século XX. Arquivo municipal da Coruña.

En la vieja casa cuyas piedras han dorado tantos días de sol y enverdecido, en los rincones donde el sol no penetra, tantas gotas de lluvia escurridas de los canalones con lento gorgoteo lacrimoso, teníamos un palomar. A ambos lados del ancho balcón de hierro que caía al patio, dos a manera de altas garitas, interiormente panales de celdillas para los nidos, cobijaron primero a una pareja, una sola por garita; pero las dos parejas se amaron y anidaron; la cría voló, amó, anidó a su vez, y antes de un año no cabía en las garitas la bandada, y las insolentes aves se metían en la sala a que correspondía el balcón, a la cual, por esta circunstancia, pusimos el nombre de *Sala de las palomas*, que conservó años después de extinguido el palomar.<sup>4</sup>

Tamén recordará outra escena. Unha asociación benéfica de damas, á que pertencía súa nai, tiña o costume de que dous dos seus integrantes pedisen para os pobres nos Oficios do Xoves Santo, flanqueadas por dúas nenas do asilo que patrocinaban; despois estas quedaban a almorzar na casa dunha das señoras. Pardo Bazán evocará: “Cuando nos tocó el turno de convidar a las niñas, sirvióse en la mesa lamprea... (...) Las criaturas -a las cuales me parece estar viendo con su traje de indiana azul y su mantillita blanca de tieso lino- encontraron exquisita la lamprea, y se les dio, para la merienda, en un cesto, lo que había sobrado, con muchos dulces y golosinas”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> “La paloma azul”, obra citada, *ibid*.

<sup>5</sup> EPB, “¿Existe la Cuaresma?”, en *La vida contemporánea*, ed. Carlos Dorado. Madrid, Hemeroteca Municipal, 2005, p. 53.

No transcurso de poucos anos, na casa da rúa Tabernas Emilia realizará as súas primeiras lecturas (clásicos como *La conquista de México*, de Juan Díaz de Solís; a *Vida de los varones ilustres*, de Plutarco; as *Novelas ejemplares* de Cervantes; Ercilla, Racine, a *Iliada*, tamén Zorrilla; varios estudos históricos e algún novelón “del género terrorífico y lacrimoso” como *La Etlvina*, *El castillo misterioso* o *Los huérfanos de la aldea...* Sen esquecer as benéficas obras de Fernán Caballero), e compondrá algún poema, como unhas quintillas á entrada na Coruña das tropas vencedoras da guerra de Marrocos. Nesta casa empezará a coñecer o delicado ritual dos tratos sociais asistindo ao faladoiro paterno: unha reunión heteroxénea onde ela destacará pola súa prodixiosa memoria -é capaz de declamar páxinas enteiras do *Quijote*-, e tamén escandalizará a algúns co seu interese polos libros, algo moi pouco propio dunha señorita; e é que, dirá: “A la edad de catorce años se me había permitido leer de todo, historia, poesía, ciencias, novelas de Cervantes y letrillas de Quevedo”<sup>6</sup>. Incluso fará unha breve incursión polo único territorio que lle estaba vedado, a novela romántica, grazas a un “descuido” que lle permite coñecer a célebre *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, e ao préstamo dalgunha obra de George Sand e Walter Scott, que ao parecer non lle interesaron demasiado.

A casa da rúa Tabernas será testemuña das súas incipientes producións literarias: numerosas composicións poéticas, case todas inéditas, que ás veces declama no faladoiro; non obstante, algunhas aparecerán en periódicos rexionais, como os *Almanques* lucenses de Soto Freire, e incluso madrileños, como a progresista *Soberanía Nacional*. Nesta casa escribirá tamén os seus primeiros bosquejos narrativos, *Un matrimonio del siglo XIX* ou *Aficiones peligrosas*, publicada esta, así mesmo, en prensa. Antes da súa voda en 1868, Emilia parece axustarse a un perfil relativamente común na súa época: a poetisa, que poucas veces transcendía o ámbito local e cuxas composicións só aparecían nos xornais. Case sempre, ademais, unha vez alcanzada a ansiada meta do matrimonio, a poetisa rompía os seus poemas como sinal de que comezaba unha vida máis axustada á que a sociedade esperaba dela. Pardo Bazán non romperá os seus... E incluso continuará escribíndoos e publicándoos durante algún tempo.

Convertida xa en señora de Quiroga, trasládase a vivir a Santiago de Compostela co seu marido e tamén pasa unha nova etapa en Madrid, onde seu pai é deputado das Cortes Constituíntes. Neses anos o piso primeiro da casa da rúa Tabernas -a planta nobre- mantívose baleiro, mentres o segundo estaba alugado. Tras unha viaxe familiar por Europa e uns meses máis entre Madrid e Santiago, Emilia regresa á Coruña en 1876 e instálase coa súa familia na rúa Tabernas, que recobrou o seu antigo nome despois de chamarse Mendizábal durante o Sexenio Revolucionario; a casa ostenta agora o número once. Aínda que ao principio nin ela, nin o seu marido, nin seus pais aparecen consignados no censo municipal (só aparecen a tía Vicenta Rúa e os criados, e no ano de 1882 consígnase unha nota: “El Sr. de Pardo Bazán dice hallarse empadronado fuera de la Capital, y que, ni como transeúnte, ni como vecino se empadronará en esta Capital”), aquí nacerán os seus tres fillos, Jaime, Blanca e Carmen. Aquí renacerá tamén a súa vocación literaria, desatendida durante os primeiros anos do seu matrimonio, máis dedicados ao carlismo e á vida de sociedade.

<sup>6</sup> “Apuntes...”, obra citada, p. 17.

Amén de converterse en nai de familia e levar a vida dunha señora do seu *status*, Emilia Pardo Bazán dedícase a estudar idiomas, historia e filosofía baixo a égida do círculo krausista (un auténtico revulsivo persoal acabado de descubrir) e convértese en articulista de divulgación en xornais católicos como a *Revista Compostelana* e a *Ciencia Cristiana*. Da rúa Tabernas saen, así mesmo, o *Estudio crítico de las obras del Padre Feijoo* e a *Oda a Feijoo*. En principio os seus intereses parecen inclinala cara a liña moi serias; planea sesudos ensaios sobre Historia política, que comeza a redactar pero quedarán inacabados, e durante uns meses incluso chega a ser directora dunha publicación periódica: *Revista de Galicia, de Literatura, Ciencias y Artes*. Pero o punto de inflexión definitivo márcao a lectura dos novelistas españois contemporáneos, sinaladamente Valera e Galdós; representan un renacemento do xénero narrativo en castelán, que co substrato idealista e costumista de raíz romántica comeza a integrar temas e técnicas propios do realismo de cuño europeo. É entón cando a coruñesa decide lanzarse a escribir ficción, e o resultado, amén dalgún relato breve, será a súa primeira novela: *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina*.

Pardo Bazán vive estes anos con sentimentos contrapostos. En realidade, está entrando en colisión co modelo de muller propio do seu tempo, esposa e nai ante todo, e, por partida dobre, co modelo feminino que impera no seu círculo social, onde non se concibe que unha muller se dedique a un oficio remunerado. A medida que pasan os meses, a súa decidida vontade de ser escritora obrígaa a tomar opcións non sempre fáciles, que teñen un alto custe emocional. Parte dese conflito interior reflíctese tamén na súa percepción da cidade no modo de sentirse ancorada nun recuncho de España, lonxe do centro da vida artística do país. Máis tarde escribirá: “Así yo, pasando en Marineda temporadas seguidas de tres y cuatro años, llegué a ser injusta con tan linda ciudad. (...) ...[Mi imaginación se empeñaba en descubrir aquí elementos de melancolía que acaso eran fingidos por mis nervios]”<sup>7</sup>. En efecto, no período que vai de 1876 a 1882, máis dunha vez expresa impresións negativas respecto á Coruña. A Augusto González de Linares escribe: “Triste, muy triste quedaba Meirás, y no lo está menos este pueblo, que sólo me interesa por su bahía...”<sup>8</sup>. A Giner de los Ríos, tras unha breve estancia en Madrid, comenta: “Aquí me meto en la concha como el galápago”<sup>9</sup>, e fálalle de “este ambiente grueso y pesadísimo”<sup>10</sup>. Non obstante, as súas alusións á casa da rúa Tabernas non sempre son pesimistas; a Menéndez Pelayo descríbella como un centro de animación: “Mi casa es la casa de más visitas y sociedad de la Coruña...”<sup>11</sup>, unha trasfega que, ás veces, ela vive como un obstáculo para as súas crecentes ocupacións intelectuais.

<sup>7</sup> “Marineda”, obra citada, p. 101.

<sup>8</sup> EPB a González de Linares, “Coruña, hoy lunes 10 / Diciembre”. Orixinal na Real Academia de la Historia.

<sup>9</sup> EPB a González de Linares, “Coruña, hoy lunes 10 / Diciembre”. Orixinal na Real Academia de la Historia.

<sup>10</sup> EPB a Giner de los Ríos, “La Coruña - Noviembre 25 de 1881”.

<sup>11</sup> EPB a Marcelino Menéndez Pelayo, “28 marzo 1880”, *Epistolario*, ed. Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1991, vol. 4, carta nº 140.



Nin sequera o contar cunha *habitación propia*, gañada nunhas obras na casa, parece infundirle ánimos. Esta actitude decaída pasará co tempo; con todo, cando máis tarde describa o seu decorado familiar, recoñecerá que hai nel certos motivos para que un espírito en crise se deixe levar polas ideas melancólicas: “Las dos ventanas del estudio miran a la bahía, limitada por una barrera de montañas: y en invierno, mis ojos tropiezan siempre con el agua plomiza o verdosa, que se encabrita sacudiendo furiosamente las embarcaciones menudas, reflejando la desolación del celaje negruzco, y exhalando un cántico ronco y triste, cuyas últimas ondulaciones hacen retemblar los cristales y a veces el aposento”<sup>12</sup>. E, prosegue:

“...por el otro lado, donde está el cuarto-tocador, orientado al naciente, la virazón marítima calla y no se oye más que el goteo argentino de la lluvia en los cristales. Pero se ve -tan cerca que se me viene encima, que me parece estarla tocando, y entre una piña de tejados, bohardillas y chimeneas- la fachada gótica de la iglesia de Santiago; vista muy adecuada para producirme esa emoción especial que me causan los monumentos de otras épocas, y que a la larga, llega a ser dolorosa. (...) De la iglesia me viene tempranito el alegre clamoreo de las campanas llamando a misa; pero otras oigo perfectamente el oficio de difuntos, y el toque de agonía.”<sup>13</sup>

Desta vista nacerá máis tarde un fermosísimo relato: “Los adorantes”.

Durante estes anos, na casa da rúa Tabernas desenvólvense as etapas iniciais da carreira literaria de Emilia Pardo Bazán. A principios do decenio de 1880, entre idas a Santiago ou á Granxa de Meirás, de aquí xorden, ademais de bastantes artigos de crítica literaria, novelas como *Un viaje de novios*, *La Tribuna*, *El cisne de Vilamorta*, o estudo *San Francisco de Asís. Siglo XIII*, a colección de relatos *La dama joven*, os polémicos artigos sobre o naturalismo titulados *La cuestión palpitante*... Aquí, na súa “celda”, estuda, le, aprende... E pouco a pouco, ás veces a golpe de soada polémica, vai facéndose un nome no mundo das letras. De aquí saen tamén innumerables cartas; é o medio con que esta escritora “trasconejada”, “la más desterrada de las hijas de Eva”, segundo ela mesma se cualifica, se mantén en contacto con colegas, con prohombres da política, con críticos, con periodistas, con profesores universitarios... Non importa a cor ideolóxica: é a *crema* do pensamento e a cultura do momento. É a súa “Academia libre” particular, na que gusta sentirse unha máis... Aínda que en realidade non sexa así por un detalle moi simple: porque, nun mundo de homes, ela resulta unha incómoda rareza.

Xunto ao intercambio de ideas ó redor da literatura e a creación artística, nas súas cartas tampouco faltan os detalles domésticos. A Narcís Oller, por exemplo, dálle a noticia de que os seus tres fillos pasaron o xarampón con poucos días de diferenza; acto seguido escribe: “...hemos celebrado una brillante velada en obsequio de Zorrilla... (...) Hemos obsequiado a Zorrilla lo mejor que se pudo: homenaje rendido a su papel *en el pasado* pues hoy es un sol que toca a

<sup>12</sup> “Marineda”, obra citada, p. 103.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 102.



Emilia Pardo Bazán no pazo de Meirás. Concello de Sada, A Coruña. Ca. 1910. Arquivo gráfico Real Academia Galega.

su ocaso. En fin, gloriosos recuerdos. Durante ocho días hemos vivido en pleno romanticismo”<sup>14</sup>. Sen dúbida, este verán de 1883 foi un momento especial para a casa da rúa Tabernas, que xa recibira outros personaxes distinguidos no pasado e non tardará moito en acoller a Emilio Castelar.

Cando algunha vez un dos seus correspondentes pasa pola Coruña, a súa satisfacción é grande. É o que ocorre, por exemplo, con motivo da inauguración do anhelado enlace ferroviario -non directo- con Madrid, en setembro de 1883. Á cidade acoden varios xornalistas que ela coñece xa por carta; un deles recordará máis tarde algúns recunchos da casa da rúa Tabernas: “...después de atravesar el zaguán, en la escalera misma, vi un severo decorado de cuadros de esos en que ha dejado su pátina el tiempo, y alternando con ellos algunas copias muy felices de los lienzos de asuntos religiosos trazados por Murillo”<sup>15</sup>; copias, presumiblemente, realizadas por dona Amalia Rúa, grande afeccionada á pintura. O visitante prosegue: “Se alzaba en los descansillos de la escalera la gallarda estatua de un voluntario carlista en actitud arrogante, que armonizaba mucho con el decorado general”<sup>16</sup>. Aínda que o aire antigo da entrada contrasta co estudio de Emilia “inundado de luz”.

<sup>14</sup> EPB a Narcís Oller, “La Coruña, Julio 9 1883”. Orixinal no Arxiu Históric de Barcelona.

<sup>15</sup> Kasabal, “Doña Emilia Pardo Bazán”, Barcelona, *La Ilustración Artística*, 10 de mayo de 1897.

<sup>16</sup> *Ibid.*

1885 supón un ano decisivo na traxectoria vital de Emilia Pardo Bazán. É entón cando pasa o seu Rubicón particular: abandona o personaxe de poetisa e elixe de forma definitiva o camiño da creación literaria; unha creación literaria que non se somete ao discurso politicamente correcto das escritoras da época, na súa maioría guiadas pola liña moralizante, senón que se sitúa na vangarda do movemento realista. Un símbolo desta decisión é a súa primeira viaxe soa a París. En adiante a casa da rúa Tabernas seguirá sendo o centro dos seus afectos, pois alí continúa vivindo a súa familia: os pais e os fillos. Pero ao cortar amarras co destino de esposa e nai en exclusividade, e roto *de facto* o seu matrimonio, tamén empezará a cortar amarras, en parte, co seu domicilio coruñés. En adiante haberá máis estancias en París, algunha viaxe por España, curtas tempadas en Madrid... Vida *de escritor*, en suma. Aínda predomina o eixe da Coruña, pero pouco a pouco as proporcións irán inverténdose. É a época de *Los pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza*, *Insolación*, *Morriña*, das conferencias sobre “La revolución y la novela en Rusia”... A época da ambiciosa e malograda sociedade do “Folk-lore Gallego”, nacida con vocación antropolóxica e ata académica no faladoiro da rúa Tabernas... E tamén, das primeiras friccións co círculo rexionalista. A época de recibir homenaxes, vivir novas ilusións e desenganos no literario e no persoal... E, no seu momento, de madurar dolorosamente ao experimentar o frío relevo que impón a morte dun ser moi querido.

Se no censo coruñés de 1886 os datos que se recollen sobre Emilia Pardo Bazán son idade, estado civil e a parroquia onde se bautizou, no de 1889 aparecen outros, como a súa situación de “transeúnte” con “residencia habitual en Madrid” e, sobre todo, a súa condición de “escritora”: o paso crucial xa transcende ao exterior. Os seus regresos á cidade son motivo de alegría para a familia; así, a principios de 1888, á volta de Madrid, escribelle a Galdós: “Mi viaje, feliz, y mi familia, buena y sana y satisfecha con mi llegada y mi instalación por temporadita larga en el hogar. Por V. me han preguntado enseguida, sobre todo Jaime, que recuerda a V. mucho, y mamá, que ya sabe le profesa sincera amistad”<sup>17</sup>. Volve da súa “romería”, unha viaxe a Roma con motivo do xubileu sacerdotal do Papa, acontecemento que cubriu como reporteira. Desde alí, nunha das súas crónicas tivo un recordo para os que vivían na rúa Tabernas; era a primeira Noiteboa que pasaba lonxe deles:

A estas horas, en el antiguo caserón solariego de Marinada, encenderán la lámpara del comedor, y su luz, al animar las sombrías figuras de los tapices y los graciosos figurones de *casacón* pintados en los recuadros, al arrancar destellos de la plata y el cristal, caerá sobre las tres hermosas cabezas de los niños: el mayor, pálido, con sus grandes ojos negros, su ovalado rostro de camafeo helénico, su boca menuda, su frente inteligentísima; la segunda, de fino perfil hebreo, seria, sentimental; la pequeñilla, rosada y fresca como un capullo, con sus rizos castaños y su charla ceceosa. De la cocina traerán la humeante sopa de almendra o la compota aromática, dorada, en que flotan las rajás de canela; las flores de la Granja embalsamarán el ambiente; allá fuera rugirá el hondo Cantábrico...<sup>18</sup>

<sup>17</sup> EPB a Benito Pérez Galdós, “16 de febrero de (1888)”, original en Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós.

<sup>18</sup> EPB, “La Nochebuena en Roma”, *Mi Romería*, en *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, 2004, p. 46.



Pazo de Miraflores, Concello de Sanxenxo, Pontevedra. Pazo de Banga, Concello de O Carballiño, Ourense.

Sobre o bramido do mar chegarán tamén as panxoliñas que na rúa cantan “las niñas pordioseras, arrecidas de frío... [...], acompañándose con panderos, triángulos y conchas”... E Carmen, a filla menor, pedirá entón unhas mondas para dárllelas ás “*ninas pobes*”.

A morte de don José Pardo Bazán, en 1890, sinala un fito sen retorno no destino da casa. Talvez el fose o fio máis forte que mantiña a escritora unida á rúa Tabernas, e tras a súa desaparición, o grupo familiar pon rumbo a Madrid. Neste momento Emilia volve a percibir a realidade a través do seu estado de ánimo, e a cidade natal convértese de novo nun lugar opresivo, que esperta no seu sentimento vellos ecos case asfixiantes. A Benito Pérez Galdós escríbelle: “Deseo... [...] salir de aquí, de esta atmósfera triste, y lo que es peor, mezquina, donde un paseo que dé por la calle ha de comentarse y ser el acontecimiento de la población. Mi espíritu necesita medicina tanto por lo menos como mi cuerpo, y aquí ¿qué medicina puedo administrarle?”<sup>19</sup>. No outono a familia instalárase na capital. A partir de agora - como ocorrera durante a primeira infancia de Emilia-, o ano estará dividido entre a tempada de inverno en Madrid e o verán en Galicia, centrado sobre todo na Granxa de Meirás. En adiante o segundo piso da casa da rúa Tabernas alúgase; o primeiro adoita aparecer nos sucesivos censos coa nota “ausente en Madrid”, aínda que tamén está alugado nos de 1899 e 1917.

<sup>19</sup> EPB a Benito Pérez Galdós, “Hoy Domingo”, en *Cartas a Galdós*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Turner, 1974, p. 106.



A escritora pasa páxina, como fixo e fará en diversas ocasións e en ámbitos distintos. Talvez no seu interior asocie de forma indeleble o decorado da rúa Tabernas cun pasado agridoce; acaso a figura paterna adquiere alí un peso demasiado fúnebre, mentres que na Granxa de Meirás os seus recordos son máis festivos... Non hai que desbotar tampouco outras posibilidades: a situación física da casa, máis escura e encerrada do que aconsellan as novas tendencias médicas e do que prefire a amante da hixiene que é Pardo Bazán; e tamén a presenza na Coruña dun vigoroso núcleo rexionalista, encabezado por Martínez Murguía, con quen mantén un agre contencioso desde hai anos. Con todo, e aínda que as flamantes Torres son o seu novo reino a partir do cambio de século, a novelista segue pasando pola casa da rúa Tabernas e residindo nela algunhas semanas ao ano. Desde alí, por exemplo, envíalle en decembro de 1908 una nota á mestra María Barbeito:

“Mi muy distinguida amiga: Con el objeto de intercambiar impresiones de importancia respecto a la fiesta benéfica celebrada ayer le espero a V. en esta su casa a las 8 de la noche de hoy. Le agradecerá se sirva concurrir puntualmente su afma. amiga La Condesa de Pardo Bazán”<sup>20</sup>

A destinataria anotou a lapis: “se trata de la fiesta del árbol de Navidad”.

\*

Tras o falecemento da Condesa, a casa pasará a mans de Carmen, a filla pequena. Esta é quen actúa como anfitriña cando en 1923 o concello coruñés inaugura unha placa na fachada, en homenaxe á novelista. Carmen legouna ao seu único sobriño, Jaime Quiroga Esteban-Collantes, traxicamente falecido, coma seu pai, nos primeiros días da guerra civil. O curso do río da familia Pardo Bazán estréitase ata borrarse. As dúas superviventes, Blanca Quiroga e Manuela Esteban-Collantes ceden o número once da rúa Tabernas á Real Academia Galega. Ao fin, a casa quedará unida á cultura de Galicia, un destino que agradaría moito á escritora. E, despois de bastantes vicisitudes, hoxe nunha planta desa casa consérvanse, coa estimulante vontade de manter viva a memoria da súa dona, obxectos que pertenceron a Emilia Pardo Bazán, a súa visita evoca por uns instantes o que o tempo se empeñou en borrar, e cando no aire, ante un balcón, nun retrato ao óleo ou no delicado cristal dunha copa, un raio de luz fai brotar un feixe de escintileos, parece renacer outra vez o eco dunha vida intensa, chea de enerxía e de traballo; alguén que unha vez tivo nesta casa non só o centro dos seus afectos, senón tamén a súa forxa inicial como unha das figuras máis destacadas das letras españolas do seu tempo.

<sup>20</sup> EPB a María Barbeito, “La Coruña, a 28-12-1908”, en Eva Acosta, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 500.

## 2.- EMILIA PARDO BAZÁN EN MADRID: A RÚA ANCHA DE SAN BERNARDO, 37

Ignoramos cal sería o domicilio dos Pardo Bazán nos tres invernos en que, sendo Emilia moi nena, viviron en Madrid. Desa estancia ela só deixa uns recordos fragmentarios do emperiquitado colexio francés onde se educou, “*flor y nata a la sazón de los colegios elegantes*”<sup>21</sup>. Máis tarde, xa casada, residirá uns meses co seu marido na capital coincidindo coa segunda etapa como deputado de seu pai, ó redor de 1870. A estancia interrómpeuse bruscamente durante unha tempada ao fío do desencontro de don José Pardo Bazán coa coalición que ostenta o poder. É entón cando a familia ao completo realiza a súa viaxe por Europa, na que, segundo Emilia, retomou a súa nunca esquecida vocación literaria.

Naquel entón a aínda ben nova señora de Quiroga encóntrase entregada á causa do carlismo, credo que comparte co seu esposo, e sinalouse como poetisa nos círculos que soñan coa volta do Pretendente. Tamén é autora de acendidos poemas neocatólicos, nos que se lamenta da situación da súa patria. Na capital frecuenta os poucos faladoiros aristocráticos que quedaron na decimada corte de Amadeo I, onde carlistas e afonsinos unen as súas forzas contra o rei estranxeiro, e leva a vida dunha dama acomodada: “*Todas las mañanas visitas, o al picadero a aprender equitación; todas las tardes en carruaje a la Castellana; todas las noches a teatros o saraos; en primavera, conciertos Monasterio, y a la salida del concierto, a ver matar al Tato; en verano, Retiro por la noche; a caballo algunas veces a la Casa de Campo o a la Ronda, y de higos a brevas una gira al Escorial o a Aranjuez*”<sup>22</sup>.

Ela recordará que ao principio non estaba demasiado ao tanto das letras contemporáneas españolas; ao sumo, dirá: “*Del movimiento literario que renacía me llegaban rumores lejanos envueltos en el delicado aroma del té en los saraos o en el torbellino de las ruedas del paseo*”<sup>23</sup>. Pero pouco a pouco irán interesándolle máis. Nestes tempos Emilia non escribe moito: ademais dalgún poema de circunstancias, apenas algún esbozo teatral que non chegará á escena. Unha das súas grandes paixóns é o teatro, talvez a parte máis vistosa desa vida social da que tanto lle agrada gozar na capital. No faladoiro paterno, porén, tamén lle gusta coñecer as figuras da cultura e da política: por entón ambas as ramas adoitaban estar enxertadas na mesma árbore; alí, coma na Coruña, deleita os asistentes coa súa amena conversación e recitando poesías propias e alleas. Un dos poetas máis importantes do momento, Gaspar Núñez de Arce, invitado á súa casa, ofrécese a prologarlle unha antoloxía dos seus versos; ao final o proxecto non chegará a tomar corpo... Por sorte, dirá irónica a coruñesa tempo despois.

Durante os anos de permanencia continuada na súa cidade natal, entre 1876 e 1884, Madrid vólvese unha imaxe afastada, desexada e case inalcanzable, o centro da vida española ao que Emilia realiza algunha “*escapada*” en compañía

<sup>21</sup> “*Apuntes...*”, obra citada, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 19.

do seu marido. Así, á volta dunha estancia no balneario de Vichy, a onde a leva unha afección hepática, pasa uns días na capital; alí reanuda o trato cos seus coñecidos e ve a algúns dos seus novos amigos, os krausistas. De volta á Coruña, escribe a Francisco Giner de los Ríos: “¡cómo olvidar nuestro último paseo y la apacible fiesta que nos dio la naturaleza y nuestra alma!”<sup>24</sup>. Son estancias breves que ela saborea con fruición e bota de menos despois na súa cidade; porque a escritora emerxente regresa sempre á Coruña. Nunha carta a Giner, que lle aconsellou un traslado familiar a Madrid, Emilia escribe: “En vano trato de hacer comprender a mi familia lo que para mí es claro como el sol: a saber, que mis hijos lo que necesitan es o el campo con sus beneficios higiénicos, o Madrid para su cultura”<sup>25</sup>. Pero ao parecer non insiste demasiado: “me horroriza que piensen que lo que yo busco es un centro favorable para mi fama literaria, o ¿quién sabe? para *divertirme*...”<sup>26</sup>. Meses despois, reitera: “Razón tiene V. en que esto le sentará mal a Jaime para su cultura pero yo no puedo hacer otra cosa. Mi firme resolución es irme a esa en cuanto pueda, pero estoy sola”<sup>27</sup>. Ao cabo, para consolar as súas nostalxias madrileñas, á novelista só lle quedará un consolo: ler nos xornais da capital as críticas das estreas teatrais:

El provinciano (¡cuántas veces me ha sucedido esto a mí!), durante las largas noches de invierno, entretiene la tediosa velada leyendo los periódicos donde se reseñan los estrenos. Con la imaginación adivina el recinto iluminado, los palcos atestados, las butacas sin una mella, el paraíso hormigueando, la atmósfera vibrante, las discusiones de los entreactos y el silencio religioso del momento en que sube el telón. ¡Cómo le gustaría estar allí! (...) El provinciano bien puede comprar [la obra] en la librería y leérsela a solas; pero ¿qué idea se formará así? ¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del *juego* de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?<sup>28</sup>

A aparición de *La cuestión palpitante* e *La Tribuna*, estudo e ficción, respectivamente, que abordan a temida e disolvente liña naturalista, desencadea non só unha tormenta literaria senón tamén matrimonial. Emilia Pardo Bazán, que tiña planeada unha nova estancia en Madrid no outono de 1884, atrasará a viaxe e daralle outro destino, ao que esta vez irá sen o seu marido: en xaneiro de 1885 desprázase a París. Durante varios anos consecutivos pasará uns meses - combinando estudo e lecer- na capital de Francia; meses que, tanto á ida coma á volta, procura completar cuns días en Madrid, obrigado punto intermedio. É nunha destas ocasións cando pronuncia unhas sonadas conferencias no Ateneo: “La revolución y la novela en Rusia”. Coa súa presenza física, a escritora vai integrándose no mundo literario da capital e coñece xa a algúns dos seus representantes máis destacados. Quizais o máis importante sexa Benito Pérez Galdós, con quen lle gusta percorrer os barrios populares e ao que, durante un par de anos a unirá algo máis ca unha amizade.

<sup>24</sup> EPB a Giner, 27 de decembro de 1880, carta citada.

<sup>25</sup> EPB a Giner, 25 de novembro de 1881, carta citada.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> EPB a Giner, “Hoy 25 de Enero - 1882”.

<sup>28</sup> “La vida contemporánea. Talía trashumante”, *La Ilustración Artística*, 13 de abril de 1896, en *La vida...*, obra citada, p. 55.

Será precisamente esa crecente vinculación co ambiente madrileño, onde se coce a vida cultural do momento ó redor dos xornais, o que acaba de decidir a esa Emilia que encamiñou a súa vida cara á faceta de escritora. O éxito da novela *Los Pazos de Ulloa* e da súa segunda parte, *La madre naturaleza*, confirma a súa opción, que se verá referendada, así mesmo, con dous novos títulos, *Insolación* e *Morriña*. Pensando na súa carreira, Pardo Bazán toma a decisión de residir uns meses ao ano en Madrid, aínda que a distancia se converte nunha seria dificultade sempre que se produce algún episodio de enfermidade dos fillos. En principio a novelista vive sucesivamente en dous domicilios, os dous de aluguer: primeiro na rúa de Serrano e despois, na do Marqués del Duero. A súa vontade inquebrantable de manterse en Madrid a pesar de todo fai pensar ao fin na conveniencia de realizar un investimento en propiedade, e é así como, en 1890, a matriarca, dona Amalia Rúa, adquire a planta primeira dunha casa situada na rúa Ancha de San Bernardo, destinada en principio a residencia fixa de Emilia, aínda que non se descarta un traslado familiar no futuro.

A morte de don José Pardo Bazán, ocorrida pouco despois, acaso precipita a decisión, e no outono de 1890 Emilia, acompañada de súa nai, súa tía Vicenta e dos seus tres fillos, marcha para Madrid. No número 37 da rúa San Bernardo, moi cerca da Universidade Central, vivirá ata 1916. Este é o lugar onde Emilia Pardo Bazán se converte en escritora consagrada, en “Doña Emilia”, un personaxe famoso dentro e fóra de España. Ao longo dos anos nese piso escribirá máis novelas, como o ciclo *Una cristiana-La prueba*, o chamado “ciclo de Adán y Eva” (*Doña Milagros y Memorias de un solterón*); *El tesoro de Gastón*, *El saludo de las brujas*, *La sirena negra*, *La Quimera*, *Dulce dueño...*, nun proceso evolutivo que impregnará a súa obra das novas correntes literarias: psicoloxismo, simbolismo, decadentismo... Alí tamén nacerán moitos artigos xornalísticos, entre os que destaca “La vida contemporánea”, a súa columna quincenal en *La Ilustración Artística* barcelonesa; nacerán novelas curtas e contos, un xénero este último que cada vez irá cobrando máis importancia na súa narrativa e do que é mestra. E así mesmo, durante un par de anos, de alí xurdirá un dos seus proxectos máis queridos: o *Nuevo Teatro Crítico*; unha revista feita na súa totalidade por ela e onde non só realiza labores de crítica literaria, senón que tamén redacta recensións biográficas, artigos de análise política ou estampas de viaxe.

Ademais de fama e gloria literaria, nestes anos a escritora alcanzará non poucos fitos, insólitos pola súa condición de muller na España do seu tempo; en 1897 será a primeira (e resultará ser, ademais, a única) persoa do sexo feminino que dea clases nas *cátedras* do Ateneo, tratando con figuras como Menéndez Pelayo, Echegaray ou Gumersindo de Azcárate. Será tamén a primeira socia de número desa entidade, e presidenta da súa Sección literaria en dúas ocasións. É na súa casa da rúa San Bernardo onde recibe unha noticia longamente acariciada: a concesión por parte do rei Afonso XIII dun título nobiliario, o condado de Pardo Bazán. E, así mesmo, será neste domicilio onde deba combater duras lides no campo do feminismo, das letras e dos afectos; onde xunto coas alegrías reciba non poucos reveses de distintas fronteas, entre eles o fracaso dos seus intentos teatrais, e a hostilidade declarada ou o frío distanciamento de autores como *Clarín*, Pereda, Palacio Valdés ou Murguía, que acabarán por desencantala das súas antigas ilusións sobre ser unha máis entre os seus colegas.



Na rúa de San Bernardo reúnese un faladoiro de íntimos, e tamén, os días de recibo, abre a escritora o que ela chama o seu *jaulón*, ao que acoden escritores, periodistas, políticos, aristócratas, diplomáticos... O salón tapizado de celeste, decorado con espellos dourados, destínase aos encontros de sociedade onde bailan os máis novos en reunións quincenais; o escenario do faladoiro semanal é a biblioteca:

...severa y elegante [que] tiene dos grandes estanterías llenas de libros notables, y sobre ellas multitud de objetos antiguos, jarros de Bohemia, barros de Alcora, una hermosísima escultura barroca original de la célebre *Roldana*, y otra de San Francisco de Asís... Antiguos tapices cubren las paredes, y a ambos lados de la puerta del salón principal se destacan dos retratos al óleo, de cuerpo entero, de las dos hijas de la señora Pardo Bazán, Blanca y Carmen Quiroga, debidos al pincel de Vaamonde (...) Dos grandes vitrinas de concha y bronce, repletas de curiosidades artísticas, y una gran mesa de roble tallado, llena de periódicos y revistas, completan el mobiliario.<sup>29</sup>

Nas vitrinas encóntranse tamén os abanos que colecciona a anfitrioa. Un visitante, o escritor peruano Ricardo Palma, contará que no *jaulón* se ofrecen refrescos, pastas e doces. E un amigo falará así do ambiente daquela casa:

La casa donde doña Emilia ocupa con su madre el piso principal, una señora a la derecha, otra a la izquierda, con comunicación entre sí, es un edificio galdosiano..., (...) un casote de dos pisos, con apariencia lóbrega, entrada y escalera oscura... (...). En esta morada se siente uno a gusto. Es una atmósfera familiar y hogareña que difiere mucho de las de las demás casas encumbradas de Madrid. Eco de provincias, donde se vive más ancho, (...) con menos tapujos y engañifas.<sup>30</sup>

Desde esa casa a condesa observa o mundo e tamén, un Madrid en expansión, que no cambio de século alcanza o medio millón de habitantes; unha cidade que está deixando de ser un “poblachón manchego” para converterse na capital á europea, onde convívían -como hoxe- os luxos máis refinados e a pobreza máis miserable. Un morno mes de febreiro escribe Pardo Bazán:

<sup>29</sup> “Monte Cristo”, *Salones de Madrid*, Madrid, Publicaciones de El Álbum Nacional, s.a.

<sup>30</sup> Melchor Almagro San Martín, *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 1943.

...ya se pregonan también, por las calles, violetas y jacintos, narcisos, reseda, sin hablar de los claveles. Pronto andarán por dondequiera los borriquillos, cargados con macetas y tiestos de geranios, pensamientos y palmeritas pequeñas, nota alegre en medio de la nota repulsiva de los enormes carrárganos que infestan a la capital, y de los cuales, muchas veces, cuelgan piernas de buey ensangrentadas.

Esos tales carrárganos no se pueden sufrir. Atravesados en todas partes, hacen más que peligrosa la circulación de coches y de transeúntes. No es fácil prever la dirección que les placirá tomar; porque la reata de cuatro mulas y un burro describe eses caprichosas, y tan pronto está en la acera como en mitad del arroyo, enredada y apelonada sobre sí misma. Intentó, según creo, el alcalde de la villa... (...) corregir este abuso; pero, ¿quién corrige ningún abuso aquí? Es lo mismo que las colgaduras y pabellones de ropa interior en los balcones: continúan y continuarán, mientras Madrid sea corte... (...) La decoración de calcetines, calzoncillos y pañales ha venido a ser como un detalle de ornato público; ornato entendido a la manera primitiva, pero al fin, género de ornato, y revelación muy estimable de que buena parte de los moradores se muda la camisa y usa toalla.<sup>31</sup>

A crítica da escritora, que non confundía o patriotismo con facer a vista gorda, aínda que irónica, non adoitaba ser destrutiva; as súas frecuentes viaxes por Europa fixéranlle coñecer un mundo máis culto, máis cívico e máis amable, onde a civilización moderna tomaba formas aínda descoñecidas en España. No fondo, e pese a todo, Emilia Pardo Bazán non foi unha adiantada á súa época: era o país o que aínda tiña moito camiño por percorrer.

\*

Na súa madurez, Madrid constitúe unha das caras da moeda vital de Dona Emilia: o decorado social e artístico de vida animada que tanto lle gustaba frecuentar. E é en Madrid, de feito, onde falece en maio de 1921, aínda que para daquela xa non vivía na súa casa da rúa San Bernardo. Con ocasión da voda do seu fillo, en 1916 a escritora cedéralle o seu piso, e ela trasladárase a outro da rúa Princesa, a onde a acompañaron a tía Vicenta e Carmen, a filla menor, que permanecía solteira. Hoxe o “casote” de San Bernardo, con outro número, é unha das casas antigas que abeirán a rúa, nada ancha por certo, e chea do incesante tráfico que inunda o centro da capital. Algún madrileño veterano conserva un recordo antigo: entrar no piso baleiro que fora de dona Emilia Pardo Bazán, onde aínda se vían as chemineas orixinais. Unha academia, chamada curiosamente “Rías Bajas”, ocupa na actualidade a primeira planta. O viandante ten que erguer a ollada se quere ver a placa azul con que o Concello de Madrid recorda que alí pasou a condesa boa parte da súa vida.

<sup>31</sup> “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 23 de febrero de 1914, en *La vida...*, obra citada, p. 515.

### 3.- EMILIA PARDO BAZÁN NO VERÁN: AS TORRES DE MEIRÁS

Al cruzar tú los umbrales,  
hasta las viejas murallas  
que tapizan de verdura  
madreselvas perfumadas,  
bignonias de rojo cáliz,  
flexibles glicinias pálidas,  
vi que alegres se vistieron  
nuevo manto y ricas galas;  
y las sombrías pinturas  
que adornan la antigua estancia  
y son retrato de aquellos  
que ha mucho la tumba guarda,  
te siguieron, ángel mío,  
con amorosa mirada.  
Los grillos del lar, que buscan  
refugio en sus piedras pardas,  
aquella noche entonaron  
estridente serenata;  
y el fiel perro en su caseta,  
y en el establo las vacas,  
y allá en la huerta los pájaros  
escondidos en las ramas,  
por darte la bienvenida  
pensé que se despertaban.  
Y hasta el ruiseñor, que nunca  
en tal paraje cantara,  
de la luna a los reflejos  
trinó bajo mi ventana...  
Mas no eran los ruiseñores,  
ni los tiene esta comarca;  
era el himno de ventura  
que mi corazón alzaba.<sup>32</sup>

Os pais da escritora pertencían á clase dos propietarios ricos, e tanto eles coma a tía Vicenta Rúa posuían terras en distintos lugares de Galicia. Por parte paterna, unha das herdades encontrábase no municipio de Sada, nas mariñas coruñesas, dentro da parroquia de San Martín de Meirás. A chamada “Granxa de Meirás” era un antigo edificio que fora destruído na Guerra da Independencia e reedificado máis tarde, probablemente sen demasiados luxos, e que, a xulgar polo nome, debía conservar certo uso agrícola. A súa proximidade á Coruña facíao un lugar ideal para breves estancias vacacionais. Así, aínda que nos seus recordos de nenez Emilia só aluda explicitamente a outra posesión familiar, o pazo de Miraflores, situado en Sanxenxo, en Pontevedra, non deberon de ser poucas as estancias infantís e xuvenís na Granxa. E é alí onde no verán de 1868 contrae matrimonio con José Quiroga; a elección parece translucir non só a comodidade de non ter que moverse do lugar do veraneo senón tamén certa vinculación sentimental.

A Granxa convértese en lugar estable de vacacións xa desde 1876, en particular durante o verán. Pese a outras viaxes máis curtas a distintos puntos de Galicia, do resto de España e incluso de Portugal, mantense como a “outra” residencia coruñesa da familia Pardo Bazán; alí Emilia escribe, e desde alí recibe, grazas a unha mandadeira, a correspondencia e os libros que lle chegan á Coruña. Aos seus correspondentes insístelles en que non remitan as súas cartas a Meirás; o servizo de Correos debía de deixar bastante que desexar por entón. Á Granxa daqueles anos talvez se refira este romance de *Jaime*, o libro de poemas que editou Francisco Giner como regalo para a coruñesa tras a súa primeira maternidade, e no que esta se dirixe ao seu fillo:

Pero a recensión máis coñecida da Granxa de Meirás corresponde ao prólogo de *Los Pazos de Ulloa*. Nel a escritora alude á súa “celda”, o seu lugar de traballo favorito:

“Si yo pudiera jactarme de haber contribuido, de cualquier modo y en cualquier grado que fuese, a [la] prosperidad relativa de la novela española, tendría por muy bien empleadas las horas que paso, 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 más de continuo la ligera fiebre que acompaña a la creación artística-. Y no es que la Granja tenga aspecto

<sup>32</sup> EPB, *Jaime*, XIII; en *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. Maurice Hemingway, University of Exeter Press, 1996, p. 91.

romancesco, ni se parezca a ningún castillo de Escocia, ni a esos modernos palacetes que el dinero y la vulgaridad mancomunados siembran por los caminos de San Sebastián y Biarritz. La Granja es toda rústica; ni piedra de armas tiene, porque la hizo quitar de la fachada un mi abuelo, un liberal aforrado en masón, que era entonces el aforro más caliente del liberalismo. A la casa, baja e irregular aunque extensa, se la come la vegetación, cubriéndola por todas partes.”<sup>33</sup>

Dona Amalia Rúa e a súa filla Emilia son grandes afeccionadas á xardinería, e nas cartas desta abundan as referencias a sementes e escallos, que ás veces se encargan incluso a Francia. Na súa descrición fala sobre todo da inmensa cantidade de plantas de flor que rodean a casa; menciona ademais o bosquete, o surtidor do pilón de pedra, o prado, as árbores froiteiras, a horta... A súa “celda” dá á eira, e desde a ventá divisase o hórreo, o pombal, o estanque grande, a porta por onde sae o gando cando vai pacer ao monte, o palleiro... Menciónanse tamén o forno e as cortes. Un panorama, en fin, do máis bucólico. Non é de estrañar que, un ano, ao invitar ao seu amigo o ruso Isaac Pavlovski a pasar uns días en Galicia, diga: “...*je vous emmènerais chez moi à La Granja pour faire un peu d'idylle et por vous montrer nos paysans qui sont si semblables à vos moujiks*”<sup>34</sup>

As referencias á Granxa adoitan ser case sempre amables. Pardo Bazán é moi sensible ao espectáculo da natureza; ademais ten un humor que se *contaxia* do ambiente, e por forza, o verán, cheo de fitos festivos -visitas de amigos e coñecidos, excursións a pazos veciños onde residen familiares e antigas amizades-, está revestido de momentos agradables que sempre a animan. Aínda que non deixa de traballar, o veraneo tamén ten moitos momentos de solaz, compartido con visitantes ás veces chegados de lonxe, como o príncipe de Mónaco ou os actores María Guerrero e Fernando Díaz de Mendoza, de volta dunha xira americana. Co paso dos anos, os fillos tamén achegarán os seus amigos, e a hospitalidade da familia tradúcese en invitacións máis ou menos formais como esta, dirixida ao xornalista Marcelino Dafonte:

Mi querido Marcelino: el dentista señala otro día, y no iremos a La Coruña mañana. Véngase V. por el coche de Sada, encargando que en vez de ir por Osedo vengan por Meirás. Le dejan a V. en la casa del platero, a dos pasos de aquí, en la enrejada. Ya tendremos cuidado de que allí le guíen: pero está, como si dijésemos, a la puerta. Estará V. aquí el domingo (misa de cura gordo) y si el Lunes como creo vamos a La Coruña nos le llevamos. Todo esto lo dictan las chicas y lo certifica la mamá.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> “Apuntes...”, obra citada, p. 56.

<sup>34</sup> EPB a Isaac Pavlovsky, “6 de junio [de 1886], La Coruña”, en Dolores Thion Soriano-Mollá, “Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky”, *La Tribuna*, n.º 1, A Coruña, 2003, p. 135.

<sup>35</sup> EPB a Marcelino Dafonte, s.f. En *Emilia Pardo Bazán. La luz...*, obra citada, p. 453.



A carta leva unha nota engadida: “se recomienda el calzado gordo, dice la Condesa viuda”.

A Granxa, non obstante, tamén ten un lado menos positivo. Ao aire que a rodea achaca Pardo Bazán as febres tifoides que sufriu o seu fillo en varias ocasións durante a infancia, e que, así mesmo, xa de nova, atacaron gravemente á súa filla Blanca. A mediados da década de 1890 a familia decide realizar obras para converter a casa existente en dependencias subalternas e edificar unha estrutura nova, maior e máis luxosa; máis acorde, en resumo, co perfil da escritora consagrada que xa é Dona Emilia. A primeira pedra ponse con toda solemnidade, e nas obras -que durarán varios anos- interveñen non só os técnicos e algúns amigos, senón tamén a novelista e súa nai, que deseñan detalles ornamentais; todos eles colaboran de diversos modos. Así, por exemplo, Emilia escribe a José Lázaro Galdiano, que lle enviou un moderno e prestixioso volume sobre arquitectura:

Ayer recibí *Comment on construit une maison*, pero para mi objeto poco o nada sirve, aunque lo agradezco mucho. -En efecto: Trátase en ese libro no de los estilos arquitectónicos, sino de la resistencia y cualidad de materiales, distancias o &ra, y en este terreno yo por mucho que lea siempre me quedará en ayunas. Además, en este terreno estamos aquí muy fuertes, es decir, lo están el maestro de obras y el cura. Va la casa construida con una resistencia para fundar sobre ella cinco torres más: lleva una cimentación como para recibir la torre de Babel; en fin, a lo poco que yo entiendo y a lo que dice la mucha gente que viene a verla, está para desafiar los siglos. El criterio de Viollet-le-Duc es además [increíble parece [en] el restaurador de Notre Dame!] un criterio francés cursi y malo: dice que las casas deben de carecer de estilo y ser como una especie de cuarteles o de hospitales, largas, cómodas y feas! Lo de cómodas, bien; pero feas? No solo de pan vive el hombre.<sup>36</sup>

Emilia Pardo Bazán, que odia os alardes *cursis* de novos ricos que sementa na paisaxe española de *chalets* alpinos ou pretensiosas casiñas de recreo, opta sempre pola estética e detesta o meramente utilitario. Por iso, aínda que de nova planta, o novo edificio, as Torres de Meirás, mira cara ao pasado e busca inspiración nas épocas señoriais, cando os pazos eran castelos con ameas. As Torres non só son o soño feito realidade dunha escritora namorada da Arte: son o espírito da *leyenda dorada* española feito pedra; unha pedra que o tempo aínda non revestiu de liques e que destaca, branquísima, sobre o fondo da paisaxe. Un visitante, Melchor Almagro San Martín, recordará a impresión que lle causaron xa desde lonxe, antes de chegar. Unha vez nelas, fala do inmenso portal, unido por un arco enorme a unha especie de patio de armas cuberto en cuxo centro se alza a escaleira de honor. Esta escaleira, moi ancha, ábrese en dous brazos que conducen á galería de pedra, de estilo románico, labrada con adornos de tema montañés e mariño. Todos os aposentos teñen proporcións grandiosas. O estudo da escritora encóntrase na parte máis alta da alta torre de Levante: a torre da Quimera; na balaustrada do balcón están esculpidas as nove musas. O conxunto, di Almagro, desprende una forte sensación de antigüidade.

<sup>36</sup> EPB a José Lázaro Galdiano, “Jueves-Viernes” s.f. [1894?], en Dolores Thion Soriano-Mollá, *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos, 2003, p. 125.

Nas Torres de Meirás recibirá a condessa coma unha daquelas aristócratas de antano que mantiñan corte e aloxaban a canto viaxeiro ilustre pasara pola comarca. En certa ocasión, ela mesma as describirá nun suxerinte retrato indirecto. Nalgúns libros sudamericanos, di:

...encuentro a España, quizá más íntimamente. Es nuestra imagen, reproducida con rasgos de doble energía y poetizada por la distancia. Siento con ellos una impresión análoga a la sentida días hace, visitando una casa de campo que acaban de construir, próxima a estas Torres. En el piso alto, sobre una chimenea, un espejo me presentó un paisaje maravilloso. Sobre la clara luna, fondo sombrío de árboles formaba cortina densa, bajo un cielo de un gris inglés, delicado, teñido apenas por restregones de rosa, ligeros como huella de dedos de pastelista, y, entre la fluidez del celaje, un edificio me pareció fantástico: tenía la elegancia de los que se ven en las tablas antiguas, y su blancura lo destacaba como arquitectura de ensueño: torres, almenas, ventanas misteriosas. Era mi propia vivienda, que vista así adquiriría magia.<sup>37</sup>

De igual modo, conclúe: “España, en los países lejanos, conservada la huella de su vasto espíritu, me causa un deslumbramiento”.

Se a Emilia Pardo Bazán sempre lle gustou a Granxa de Meirás, desde o seu traslado á capital o levar vida de aldea durante uns meses cada ano volveuse a alternativa perfecta ao balbordo madrileño, feito de acontecementos culturais, encontros de sociedade e trasfego de políticas. A tempada en Meirás é o contrapunto, o complemento; ao enchela de goces estéticos, sérvelle para recobrar forzas no físico e tamén no espiritual. A mediados dun mes de novembro escribe:

...cuando llega el punto de dar un adiós a los vetustos árboles, a los prados que la repentina lluvia aviva y refresca, a las flores desmelenadas de los crisantemos, que huelen a almendra amarga, a las primeras tempranizas camelias que desafían con su tersura a las heladas, a las violetas de olor insinuante como un recuerdo que no quiere irse de la memoria, a las lontananzas enrojecidas y doradas por la mano artística del otoño, siento como una aversión momentánea, pasajera, pero real, a la existencia urbana, y se me presentan revestidas de hermosura las sencillas, las fáciles distracciones que la aldea brinda.<sup>38</sup>

Non obstante, prosegue, este atractivo da vida campestre só é bo: “cuando no se prolonga años y años y degenera en rutina”. Fuxindo da rutina, verdadeiro veneno para o seu ánimo e a súa escritura, Emilia Pardo Bazán regresa a Madrid cos primeiros fríos. E cando a calor da meseta comece a mostrar os seus rigores, de novo sentirá a chamada das Torres de Meirás.

<sup>37</sup> “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 31 de octubre de 1910, en *La vida...*, obra citada, p. 428.

<sup>38</sup> “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística* *La vida...*

As obras das Torres incluían tamén unha capela onde se encontraba o futuro sepulcro da novelista, deseñado por ela mesma e no que algún día esperaba descansar xunto aos seus. O destino quixo que non fose así; Emilia Pardo Bazán está enterrada na cripta da madrileña igrexa da Concepción.

Mortos Jaime Quiroga Pardo Bazán, herdeiro das Torres, e o seu único fillo, a propiedade pasou a mans de Manuela Esteban-Collantes e de Blanca Quiroga. Elas venderon as Torres de Meirás á cidade da Coruña, que as cedeu ao xeneral Francisco Franco Bahamonde en decembro de 1938 como regalo da cidade para que pasase alí os veráns. Hoxe o Pazo de Meirás —coas súas pedras xa grises, vestidas, agora si, de tempo- e o terreo circundante, bastante ampliado respecto ao das primeiras Torres, seguen sendo propiedade da familia Franco.

A obra literaria de Emilia Pardo Bazán:  
edicións e estudos

# Estado da cuestión

José Manuel González Herrán  
Catedrático de Literatura Española  
Universidade de Santiago de Compostela

CANDO xa pasaron máis de oitenta anos da súa morte —eses oitenta anos que as disposicións legais fixan como límite de vixencia— Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar indiscutiblemente destacado entre os clásicos das letras hispánicas e universais: materia de estudo obrigado nos programas académicos de literatura española e obxecto de investigación no ámbito do hispanismo, a súa obra literaria é tamén lectura preferida por amplos sectores de público, a vulgar pola súa cada vez máis frecuente inclusión nos catálogos de moi diversas editoriais e coleccións.

Ese recoñecemento e consideración, tanto do común dos lectores como da crítica especializada, cara á escritora coruñesa sufriu un interesante proceso que vai desde a moi notable estima dos seus contemporáneos (sobre todo, no período máis brillante da súa carreira, entre 1881 e 1891), ao descrédito que caeu sobre ela (e sobre os seus compañeiros de escola: Valera, Pereda, Galdós, Alas...) na época das estéticas chamadas de vangarda, o retraemento a un segundo plano (que nunca chega a ser total esquecemento) ata ben mediado o século XX, para iniciar despois unha tan paulatina como firme recuperación da que chegarán os seus resultados ata o presente. E aínda que tal proceso non sexa excepcional, pois tamén pode notarse noutros nomes do seu tempo, no caso de dona Emilia produciuse con algunha peculiaridade: así, a irrupción da chamada “generación del 98” no sistema literario español non chegou a eclipsar o prestixio da Condesa, a sinatura da cal chegou a ser unha das máis respectadas na prensa periódica, ao tempo que seguían aparecendo as súas *Obras completas*, iniciadas en 1891 e que á súa morte en 1921 alcanzarían os corenta e tres volumes (o que indica claramente a fidelidade dun suficiente número de compradores e lectores).

Pero é ben sabido que o prestixio dun autor, e o afianzamento da súa obra no *canon* dunha literatura non depende só da súa situación no mercado editorial, senón tamén —e se acaso máis— da atención e estima con que o favorezan os “poderes fácticos” da crítica; especialmente, a académica e universitaria, que é quen concede o estatuto de *clásico* aos autores de obras que son atención das súas lecturas e análises, estudos e investigacións. O obxecto desta nota é revisar a bibliografía pardobazaniana (nas edicións e estudos sobre a súa obra) para debuxar nos seus grandes trazos o correspondente “estado da cuestión”.

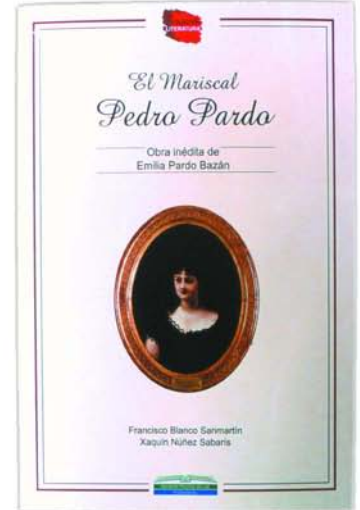
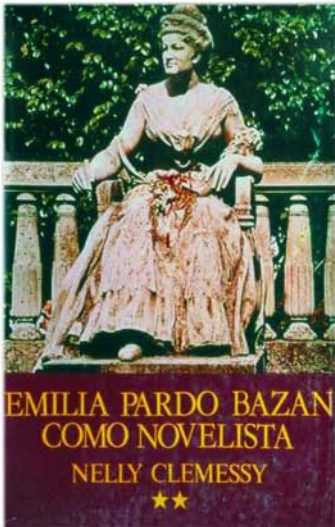
Como xa indiquei antes, ata iniciada a segunda metade da pasada centuria non se albiscan os primeiros síntomas da recuperación da nosa autora. Entre 1954 e 1973 publícanse algúns traballos que son xa de referencia obrigada naquela bibliografía (Baquero Goyanes 1954-1955, Brown 1957, Bravo-Villasante 1962, Osborne 1964, Pattison 1971, Clemessy 1972, Varela Jácome 1973)\* e culmina a publicación das *Obras Completas* na editorial Aguilar. Desde daquela ata hoxe avanzouse moito, no só na análise, explicación, interpretación e valoración desa obra senón na tarefa (que metodoloxicamente tería que ser previa) de depuración, fixación e esmerada edición dos seus textos.

En efecto, durante moito tempo os libros da escritora coruñesa léronse en versións escasamente fiables: non o eran aquelas primeiras *Obras completas* que ela mesma promoveu e administrou (aínda que non coidase os seus textos co rigor que hoxe demandamos), nin tampouco as preparadas por Sainz de Robles para Aguilar. Foi necesario esperar ata os anos sesenta do pasado século para que comezasen a aparecer edicións, meritorias pero non moi rigorosas, de *La revolución y la novela en Rusia* (González Sandino 1961) e *La cuestión palpitante* (Bravo-Villasante 1966), e xa nos setenta as primeiras edicións, xa máis valiosas (algunhas, ben lidas e anotadas, con estudos introdutorios e bibliografía) de novelas como *Insolación* e *La sirena negra* (Onrubia de Mendoza 1970), *La sirena negra* (Entrambasaguas 1971), *Un viaje de novios* (Baquero Goyanes 1971), *La Tribuna* (Varela Jácome 1975); ou antoloxías de artigos e de contos (Bravo-Villasante 1972, Kirby 1973, Schiavo 1976).

Pode servir un dato como indicio acerca da penuria en tales edicións: durante moito tempo os estudantes que tiñan nos programas como lectura obrigada *Los Pazos de Ulloa* careceron dun texto fixado, prologado e anotado, coma os que manexaban para outros clásicos (aínda que outro tanto sucedía con títulos tan fundamentais como *Fortunata y Jacinta* ou *La Regenta*); esa deficiencia comezou a remediarse hai quince anos (Mayoral 1986, Clemessy 1987) e hoxe contamos xa, ademais doutra edición (Ayala 1999), coa primeira verdadeiramente crítica (Penas 2000). E se tal ocorria coa máis coñecida e estimada das súas novelas, é fácil supoñer o que lles aconteceu ás demais. Pero, afortunadamente, as cousas cambiaron bastante, de maneira que non só o estudante ou o investigador senón o lector interesado dispón hoxe de edicións bastante fiables (aínda que os seus estudos introdutorios e notas non sempre sexan tan útiles ou rigorosos como deberan) de varias das súas novelas: *La piedra angular* (González e Quintela 1985), *Insolación* (Mayoral 1987, Penas Varela 2001), *Dulce dueño* (Mayoral 1989), *La Químera* (Mayoral 1991, Sotelo 1992), *Aficiones peligrosas*

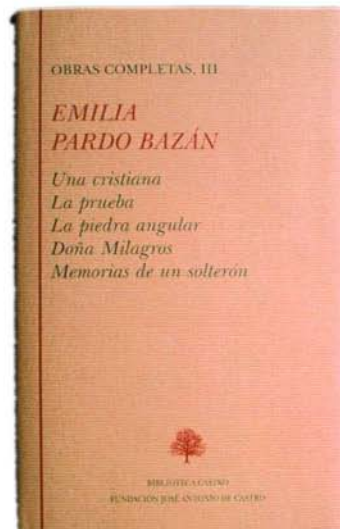
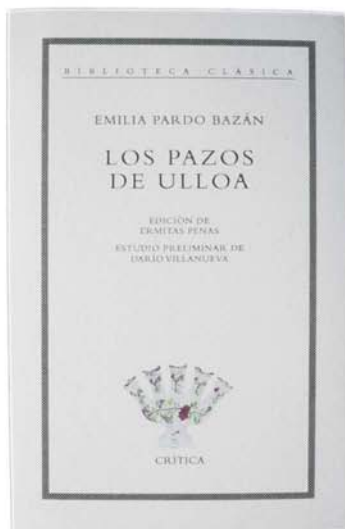
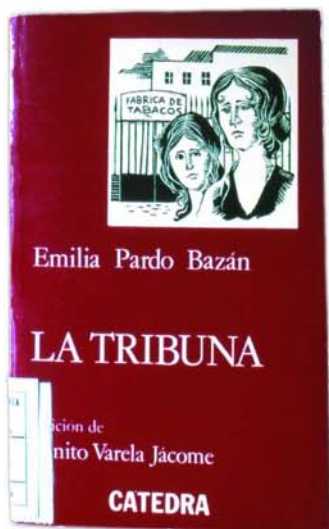
\* As referencias bibliográficas dos estudos e edicións mencionados constan na Bibliografía citada, ó final desta nota.





[Paredes 1990], *La Madre Naturaleza* (López 1992), *Pascual López* (González Herrán e Patiño Eirín 1996), *La Tribuna* (Sotelo 2002, ademais da xa citada de Varela Jácome 1975); unha lista aínda insuficiente, pois quedan varias novelas (*El Cisne de Vilamorta*, *Morriña*, *Doña Milagros*, *Misterio*) merecedoras de rescate. En todo caso, xa é posible a lectura de todas as súas novelas extensas, en edición textualmente rigorosa, aínda que non sexa anotada, coa recente recompilación da prestixiosa Biblioteca Castro (González Herrán e Villanueva 1999), parte dun máis amplo proxecto que pretende reunir toda a produción da autora.

Ademais das novelas mencionadas, o celo editor non desatendeu a súa copiosísima narrativa breve: á abundante mostra de contos recollida nas edicións de Sainz de Robles (1947) e de Kirby (1973) podemos engadir a recompilación polo de agora máis completa (Paredes Núñez 1990), así como as varias antoloxías que foron aparecendo e que continuarán facéndoo (tras a pioneira de Entrambasaguas 1952, as de López Muñoz 1975, Paredes Núñez 1984, Rubio e Martín Baró 1994, Sinovas 1996, Manera 2001). En canto ao resto da súa produción, contamos tamén con edicións do seu máis importante ensaio, *La cuestión palpitante* (ademais da citada de Bravo-Villasante 1966, González Herrán 1989, De Diego 1998), antoloxías e recompilacións de artigos periodísticos (ademais das citadas de Bravo-Villasante 1972 e Schiavo 1976, as de De Coster 1994, Freire López 1999, Gómez-Ferrer 1999, Sinovas Mate 1999) e a recuperación dun dos seus escritos de viaxes (González Herrán e Saiz Viadero 1997). Incluso a súa poesía, ata agora practicamente descoñecida, foi obxecto dunha primeira compilación (Hemingway 1996).



Pero nada temos —en edicións actuais, con estudos introdutorios e notas— do seu teatro, nin do resto da súa produción ensaística, erudita, oratoria... Á parte daquelas temperás edicións de *La revolución y la novela en Rusia* e *La cuestión palpitante*, hoxe inencontrables ou superadas, ou dalgunhas recuperacións recentes (*De mi tierra*, *La cocina española antigua*, *La cocina española moderna*), meritorias pero carentes de estudos introdutorios ou notas, seguen á espera libros tan interesantes como *San Francisco de Asís*, *Polémicas y estudios literarios*, *De siglo a siglo*, *Retratos y apuntes literarios* *La literatura francesa moderna*,...; algúns dos seus notables discursos e conferencias (*La poesía regional gallega*, *Los pedagogos del Renacimiento*, *La educación del hombre y la de la mujer*, *La España de ayer y la de hoy*, *Goya y la espontaneidad española*, *La piedad*, *Porvenir de la literatura después de la guerra*), os seus suxestivos libros de viaxes (*Mi romería*, *Al pie de la Torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania*, *Por la España pintoresca*, *Cuarenta días en la Exposición*, *Por la Europa católica*), a reedición dos cales podería beneficiarse do interese que hoxe esperta tal xénero; ou a riquísima miscelánea de narracións, ensaios e artigos críticos que encerran os seis tomos do *Nuevo Teatro Crítico*, a revista que fundou, administrou e redactou en solitario entre 1891 e 1893, da cal vén sendo reclamada desde hai tempo unha reedición facsímile.

Polo que se refire a estudos críticos e monografías sobre a súa obra literaria, tras fundamentais xa citados (Baquero Goyanes 1954-1955, Brown 1957, Bravo-Villasante 1962, Osborne 1964, Pattison 1971, Clemessy 1972, Varela Jácome 1973), dos que é debedor —recoñézao ou non— o pardobazanismo actual, nos anos oitenta prodúcese unha auténtica eclosión bibliográfica, que se prolonga ata o presente, entre as súas achegas —por suposto, non todas de igual mérito— hai varias

que reformulan a nosa lectura e consideración crítica da literatura de Emilia Pardo Bazán. Ademais das reunidas en volumes colectivos (Mayoral 1989, González Herrán 1997), para a súa obra novelística é fundamental o libro de Hemingway (1986), sintetizado por el mesmo nunhas páxinas de publicación póstuma (1998); e recomendables para determinados aspectos os de Biganne (2000), González-Arias (1992), Henn (1988), López-Sanz (1985), Whitaker (1988). Os contos foron obxecto de diversos asedios, non todos igualmente certos: entre estes cabe mencionar, ademais dos índices e propostas de clasificación de Clemessy (1972), os traballos de Paredes Núñez (1979, 1983), o máis recente de Tolliver (1998) e as páxinas dedicadas aos textos de dona Emilia en estudos sobre o conto español da súa época (Charnon-Deutsch 1985, Eberenz 1988). Acerca da súa obra crítica non hai un estudo de conxunto, aínda que si valiosas monografías sobre aspectos determinados (Bagnó 1982, Patiño Eirín 1998). Finalmente, sobre outras dimensións da súa obra (pensamento, visión da condición humana, feminismo, actitude ante o problema relixioso, reflexo da sociedade coetánea, a saúde e a enfermidade nas súas novelas,...) publicáronse ensaios tan suxestivos como desiguais (Cook 1976, Bieder 1998, Doménech Montagut 2000, García Guerra 1990, González Martínez 1988, Pérez Gutiérrez 1975, Rodríguez 1991, Velasco Souto 1987). Traballos aos que podemos engadir algunhas sínteses que ofrecen unha visión de conxunto sobre a súa personalidade e obra literaria, con intención divulgativa (Baquero Goyanes 1971, Varela Jácome 1995, Fernández Cubas 2001).

Pero aínda quedan parcelas daquela riquísima obra necesitadas de estudo, ben porque nunca o foron ou porque os existentes resultan insatisfactorios; sen desdeñar determinadas contribucións parciais ou breves (en forma de artigos ou de prólogos a edicións e antoloxías) e as varias teses doutorais inéditas, a mención das cales non cabe nos límites desta nota, cabería demandar monografías dedicadas a analizar, interpretar e avaliar a súa poesía, o seu teatro, os seus escritos de viaxes, a súa oratoria, as súas contribucións á historia e crítica literaria, a súa abundantísima obra periodística, os seus ensaios biográficos, históricos, artísticos, pedagóxicos, criminolóxicos ou culinarios... Ben é verdade que, como xa apuntei, para isto sería imprescindible a tarefa, aínda pendente, de reunir (e editar con rigor) moitos deses escritos, aínda dispersos en libros e folletos nunca reimpresos, ou esquecidos nas páxinas da prensa periódica.

Como tamén están pendentes outras moitas tarefas de investigación arredor da súa vida e da súa obra: polo que se refire á primeira, transcorridos corenta anos xa do traballo de Bravo-Villasante (1962), é urxente xa a elaboración dunha nova biografía que corrixa moitos dos seus datos, incorporando os proporcionados por investigacións recentes (ou en marcha) sobre documentos ata agora descoñecidos ou erroneamente interpretados. Nin que dicir ten que neste terreo da documentación biográfica sería imprescindible a consulta dos epistolarios; aínda que coñecemos moitas das cartas escritas por dona Emilia a Galdós, Menéndez Pelayo, Pereda, Clarín, Oller, Yxart e outros moitos, ben editadas, estudadas e anotadas (a maior parte, en artigos e epistolarios colectivos, salvo as que publicou Bravo-Villasante 1975), nunca poderemos servirnos xa das moitas a ela dirixidas, ao parecer irremediabilmente perdidas (excepto a selección rescatada por Freire López 1991).

Afortunadamente non sucedeu o mesmo con outra parte do arquivo persoal da escritora, depositado agora na Real Academia Galega, que entre outros documentos conserva bastantes escritos inéditos, tarefa de exhumación na que o noso grupo de investigación traballa desde 1994: froito disto son as abundantes noticias, referencias, transcricións, edicións e estudos dos que demos conta en diversas publicacións (Blanco Sanmartín e Núñez Sabaris 2001, ademais das aparecidas en forma de artigo), así como en congresos, cursos, conferencias e encontros de investigadores. (Por certo que, ademais do traballo con eses inéditos, parece de xustiza ponderar o notable papel que na recuperación editorial e crítica da obra pardobazaniana lles corresponde ás achegas dos membros do grupo de investigación que dirixo na Universidade de Santiago de Compostela, e que comigo integran as doutoras Ermitas Penas Varela, Cristina Patiño Eirín e Montserrat Ribao Pereira, ademais de bolseiros, colaboradores e alumnos de doutoramento; equipo que se recoñece debedor do maxisterio dun dos primeiros pardobazanistas, o profesor Benito Varela Jácome).

Segundo advertín varias veces, esta nota limita as súas referencias a traballos publicados en forma de libro e, excepcionalmente, a algúns capítulos en estudos de conxunto, monografías e panoramas (entre os que hai contribucións excelentes: Bieder 1998, Eoff 1965, Oleza 1976, Pérez Gutiérrez 1975, Pedraza Jiménez e Rodríguez Cáceres 1983, Román Gutiérrez 1988, Rubio Cremades 2001). Sería imposible recoller aquí sequera fose un extracto da abundante produción crítica (tan crecente como desigual nestes últimos anos) en artigos, relatorios ou comunicacións en congresos, conferencias, notas, reseñas, comentarios de textos..., sexan sobre diversos aspectos da literatura pardobazaniana ou sobre determinadas obras, en especial as súas novelas máis coñecidas (algunhas das cales, como *Los Pazos de Ulloa*, *La Tribuna* ou *Insolación* contan xa cunha abondosa bibliografía crítica). A tal propósito, tampouco dispoñemos dos tan necesarios repertorios bibliográficos –coma os que hai para algúns dos seus colegas de entón (Valera, Pereda, Galdós, Clarín...)– tanto da súa produción (inventariada por Simón Palmer 1991, pero con datos que teñen que corrixirse e completarse coas listaxes de Clemesy 1973 e de Patiño Eirín 1998), como dos estudos a ela dedicados. Carecemos dunha bibliografía actualizada do pardobazanismo, xa que a de Sacri (1982), útil no seu momento, quedou algo anticuada; en todo caso, podemos servirnos da moi completa que inclúe o capítulo dedicado á produción da nosa autora no recente panorama de Rubio Cremades (2001), ademais das que inclúen algunhas monografías e as mellores edicións críticas.

Tampouco podó determe no importante aspecto da súa difusión noutras linguas: hoxe é xa obrigada a inclusión do seu nome e escritos en dicionarios, repertorios, historias, panoramas ou antoloxías da literatura europea ou universal (o máis recente, González Herrán 2000); e non faltan traducións das súas obras ós idiomas máis difundidos. Aínda que non as inclúa na relación de edicións que acompaña esta nota, si quero recordar que xa en vida da autora se verteron ao inglés *Un viaje de novios*, *Bucólica*, *El cisne de Vilamorta*, *Los Pazos de Ulloa*, *La revolución y la novela en Rusia*, *Insolación*, *Morriña*, *Una cristiana-La prueba*, *La piedra angular*, *Misterio*; ao francés, *La cuestión palpitante*, *Los Pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza*, *Misterio*; ao ruso, *La Tribuna*; e pouco despois da súa morte traducíanse ao italiano *Los Pazos de Ulloa*, *Memorias de un solterón*.

O interese parece que rexurdiu nestes últimos anos, a xulgar polas cada vez máis frecuentes e coidadas versións —ao inglés, francés, italiano, portugués, alemán— das súas máis coñecidas novelas, de contos escollidos ou dalgún ensaio (cando redacto esta nota recibo un exemplar da tradución italiana de *La cuestión palpitante*, publicada en 2000) e da galega de *Los Pazos de Ulloa* (2001).

Ese último dato (ou as noticias que teño acerca de máis textos de dona Emilia dos que está en proxecto, en elaboración o en prensa a súa tradución) pode ser un bo indicio do crecente interese universal pola súa literatura. Como o son tamén as abundantes investigacións en marcha —algunhas xa moi avanzadas— que coñezo; quero destacar, polo que significan como compromiso de futuro, as moitas tesañas e teses doutorais recentemente presentadas ou en preparación en todas aquelas universidades nas que hai estudos de hispanismo: dado que a súa relación detallada sería excesiva, baste mencionar que só na Universidade de Santiago e en relación co noso grupo de investigación actualmente están en fase de proxecto varias tesañas e non menos de seis teses doutorais, que na súa maior parte derivan ou amplían tesañas xa presentadas.

De todo isto, e do moito que aquí tiven que eludir, espero dar conta nun próximo “estado da cuestión” —que amplíe e poña ó día este— sobre estudos e edicións da obra literaria de Emilia Pardo Bazán.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### EDICIONES

*Obras Completas*. Tomo I, *Novelas / Cuentos*. Tomo II, *Novelas / Cuentos / Teatro* (edición de F. C. Sainz de Robles), Madrid: Aguilar, 1947; reediciones: 1964, 1973.

*Cuentos de la Condesa de Pardo Bazán* (edición de J. de Entrambasaguas), Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1952.

*La Revolución y la novela en Rusia* (prólogo de R. González Sandino), Madrid: Publicaciones españolas, 1961.

*La cuestión palpitante* (edición de C. Bravo-Villasante), Salamanca: Anaya, 1966.

*Insolación. La sirena negra* (edición de J. Onrubia de Mendoza), Barcelona: Bruguera, 1970.

*La sirena negra* (edición de J. de Entrambasaguas), en *Las mejores novelas contemporáneas*, III, Barcelona: Planeta, 1971.

*Un viaje de novios* (edición de M. Baquero Goyanes), Barcelona: Labor, 1971.

*La vida contemporánea (1896-1915)* (edición de C. Bravo-Villasante), Madrid: Magisterio Español, 1972.

*Obras Completas*. Tomo III. *Cuentos / Crítica literaria* (edición de H. L. Kirby Jr.), Madrid: Aguilar, 1973.

*Cartas a Galdós (1889-1890)* (edición de C. Bravo-Villasante), Madrid: Turner, 1975.

*Un destripador de antaño y otros cuentos* (edición de J. L. López Muñoz), Madrid: Alianza Editorial, 1975.

*La Tribuna* (edición de B. Varela Jácome), Madrid: Cátedra, 1975.

*La mujer española y otros artículos feministas* (edición de L. Schiavo), Madrid: Editora Nacional, 1976.

*Cuentos* (selección e prólogo de J. Paredes Núñez), Madrid, Taurus, 1984.

*Cuentos y Novelas de la Tierra* (edición de M. Mayoral), Santiago de Compostela: Sálvora, 1984.

*De mi tierra*, Vigo: Edicións Xerais, 1984.

*La piedra angular* (edición de B. González e C. Quintela), Madrid: Anaya, 1985.

*Los Pazos de Ulloa* (edición de M. Mayoral), Madrid: Castalia, 1986.

*Insolación* (edición de M. Mayoral), Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

*Los Pazos de Ulloa* (edición de N. Clemessy), Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

*Dulce dueño* (edición de M. Mayoral), Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.

*La cuestión palpitante* (edición de J. M. González Herrán), Barcelona: Anthropós-Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

*Aficiones peligrosas* (edición de J. Paredes Núñez), Madrid: Palas-Atenea, 1990.

*Cuentos completos* (edición de J. Paredes Núñez), A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

*La Quimera* (edición de M. Mayoral), Madrid: Cátedra, 1991.

*La madre Naturaleza* (edición de I. J. López), Madrid: Taurus, 1992; Madrid: Cátedra, 1997

*La Quimera* (edición de M. Sotelo), Barcelona: P.P.U., 1992.

*Crónicas en "La Nación" de Buenos Aires (1909-1921)* (edición de C. DeCoster), Madrid: Pliegos, 1994.

*Un destripador de antaño y otros relatos* (edición de M. Rubio e A. Martín Baró), Madrid: Aguilar, 1994.

*La cocina española antigua* [edición facsimilar], A Coruña: Academia Galega da Gastronomía, 1996.

*Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán* (edición de J. Sinovas Mate), Burgos: Berceo, 1996.

*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (edición de J. M. González Herrán y C. Patiño), Santiago: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996.

*Poesías inéditas u olvidadas* (edición de M. Hemingway), Exeter: University of Exeter Press, 1996.

*Desde la Montaña* (edición de J. M. González Herrán e J. R. Saiz Viadero), Santander: Tantín, 1997.

*Los Pazos de Ulloa* (edición de M. A. Ayala), Madrid: Cátedra, 1997.

*La cuestión palpitante* (edición de R. de Diego), Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

*La cocina española moderna* [edición facsimilar], A Coruña. Academia Galega da Gastronomía, 1999.

*La mujer española y otros escritos* (edición de G. Gómez-Ferrer), Madrid: Cátedra, 1999.

*La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires [1879-1921]* (edición de J. Sinovas Mate), A Coruña: Editorial Deputación Provincial, 1999.

*Obras completas (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 D. Villanueva e J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro, 1999.

*Los Pazos de Ulloa* (edición de E. Penas), Barcelona: Crítica, 2000.

*Cuentos policíacos* (edición de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2001.

*Cuentos de la Galicia antigua* (edición de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2001.

*Insolación* (edición de E. Penas Varela), Madrid: Cátedra, 2001.

*El Mariscal Pedro Pardo. Obra inédita de Emilia Pardo Bazán* (edición de F. Blanco Sanmartín e X. Núñez Sabarís), Lugo: Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo, 2001.

*La Tribuna* (edición de M. Sotelo), Madrid: Alianza Editorial, 2002.

## ESTUDOS

Aguinaga Alfonso, M., *“La Quimera”. Orientación hacia el misticismo*, Sada [A Coruña]: Edición do Castro, 1993.

Bagnó, V. Y., *Emilia Pardo Bazán i Ruskaya Literatura v Ispanii [Emilia Pardo Bazán y la literatura rusa en España]*, Leningrado: Nauka, 1982.

Baquero Goyanes, M., “La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII (1954-1955), pp. 157-234 y 539-639. Reedición: *La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*, Murcia: Universidad de Murcia, 1986.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Publicaciones españolas, 1971.

Barroso, F., *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid: Playor, 1973.

Bieder, M., “Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista”, en I. M. Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V. *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona: Anthropós, 1998, pp. 75-110.

Biganne, J., *In a Liminal Space: the Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham: University of Durham, 2000.

Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1962; Segunda edición, corregida e aumentada, Madrid: Magisterio Español, 1973.

Brown, D. F., *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1957.

Clemessy, N., *Les contes d’Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques. Institut d’Etudes Hispaniques, 1972.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973; traducción: *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.

Cook, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976.

Channon-Deutsch, L., *The Nineteenth-Century Spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, London, Tamesis Books, 1985.

Doménech Montagut, A. *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente de la U.N.E.D. en Alzira, 2000.

Eberenz, R., *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas ('Clarín'), V. Blasco Ibáñez*, Madrid: Gredos, 1988.

Eoff, S. H., "La deificación del proceso inconsciente: Émile Zola, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez", en *El pensamiento moderno y la novela española. [La repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela]*, Barcelona: Seix Barral, 1965, pp. 339-378.

Fernández Cubas, C., *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Omega, 2001.

Freire López, A. M., *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

\_\_\_\_\_ (ed), *La "Revista de Galicia" de Emilia Pardo Bazán (1880)*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

García Guerra, D., *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Xuntanza, 1990.

Gómez, J., *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán. Un estudio narratológico*, Madrid: Pliegos, 1996.

González-Arias, F., *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, New York: Garland, 1992.

González Herrán, J. M. (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago-Consortio de Santiago, 1997.

\_\_\_\_\_, "Pardo Bazán" [nota, selección e presentación de textos], en *Patrimoine Littéraire Européen. 12. Mondialisation de L'Europe 1885-1922*. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet, Bruxelles: De Boeck Université, 2000, pp. 991-1001.

González López, E., *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, New York: Hispanic Institute, 1944.

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

González Torres, R. A., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Boston: Florentia Publishers, 1977.

Hemingway, M., *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

\_\_\_\_\_, "La obra novelística de Emilia Pardo Bazán", en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. 9, L. Romero Tobar (coord.), Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 661-681.



- Henn, D., *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-89*, Liverpool: Francis Cairns Publications, 1988.
- López-Sanz, M., *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid: Pliegos, 1985.
- Mayoral, M. (ed.), *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1989.
- Oleza, J., "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales", en *La novela del siglo XIX: Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia: Bello, 1976, pp. 65-87.
- Osborne, R. E., *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México: Ediciones de Andrea, 1964.
- Paredes Núñez, J., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada: Universidad de Granada, 1979.
- \_\_\_\_\_, *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, Sada [A Coruña]: Edición do Castro, 1983.
- Patiño Eirín, C., *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1998.
- Pattison, W. T., *Emilia Pardo Bazán*, New York: Twayne, 1971.
- Pedraza Jiménez F. e M. Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura española*, Pamplona: Cénlit, 1983, vol. VII, pp. 738-784.
- Pérez Gutiérrez, F., "Emilia Pardo Bazán", en *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 339-378.
- Rodríguez, A. R., *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada [A Coruña]: Edición do Castro, 1991.
- Román Gutiérrez, I., "Emilia Pardo Bazán", en *Persona y forma: Una historia interna de la novela española en el siglo XIX*, Sevilla: Alfar, 1988, II, pp. 182-212.
- Rubio Cremades, E., "Emilia Pardo Bazán", en *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 501-560.
- Saurin de la Iglesia, M.<sup>a</sup> R., *Naturalismo e storia regionale. Emilia Pardo Bazán*, Urbino: Montefeltro, 1985.
- Scari, R. M., *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia: Albatros-

Hispanófila, 1982.

Simón Palmer, C., "Pardo Bazán, Emilia, condesa de Pardo Bazán", en *Escritoras españolas del siglo XIX. Catálogo bibliográfico*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 473-507.

Tolliver, J., *Cigar Smoke and Violet Water. Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.

Torrío Gil, A., *Claves de "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Ciclo, 1990.

Varela Jácome, B., *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: C.S.I.C., 1973.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán*, La Coruña: Vía Láctea Editorial-Ayuntamiento de La Coruña, 1995.

Velasco Souto, C. F., *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*, Pontevedra: Artes Gráficas Portela, 1987.

Whitaker, D. S., *"La Quimera" de E. Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid: Pliegos, 1988.

#### NOTA ADICIONAL [2008]

Cumprindo o prometido nas liñas finais deste “Estado da Cuestión” (texto que repite o publicado na 1ª edición deste *Catálogo*), ofrecemos aquí unha posta ao día daquel informe, aproveitando a ocasión que brinda a súa reedición. Non parece necesario explicar que, pola súa propia esencia, un *estado da cuestión* é algo forzosamente cambiante, que require sucesivas actualizacións e incluso reconsideracións. A isto se dedica esta nota adicional, na que recolleemos e comentamos brevemente as principais achegas aparecidas nestes últimos anos, aínda —coma naquela ocasión— limitándonos ás edicións (críticas, anotadas, prologadas ou comentadas) de textos de Emilia Pardo Bazán, e aos estudos de certa entidade (libros, monografías, capítulos ou artigos de carácter xeral) dedicados á súa obra literaria.

En canto ás primeiras, cómpre destacar, ante todo, a continuación das *Obras Completas* que para a Biblioteca Castro, dea Fundación J. A. de Castro, vimos preparando D. Villanueva e quen isto asina. Ao volume VI (novelas curtas), aparecido en 2002, seguíronlle outros catro máis (VII, en 2004; VIII, IX e X, en 2005), que reúnen todos os libros de contos que a autora preparou e publicou; e a recompilación culminará con dous volumes de *Cuentos dispersos*, actualmente en preparación. Neste mesmo xénero, á parte doutras seleccións recentes (Acosta 2007; González Megía 2007), merece destacarse a de Quesada Novás (2006). Tamén continuou a serie de antoloxías temáticas de contos editadas M. Siguero con prólogos de D. Manera ou de T. Paba (2002). E tamén preparadas por Siguero y Paba, apareceron dúas recompilacións dos escritos de viaxes de dona Emilia, por España e por Europa (2006). Polo que se refire ao seu teatro, á espera da anunciada edicións de toda a súa produción (Ribao, en prensa), temos que mencionar a transcripción e edición crítica dun drama xuvenil, manuscrito e inédito ata entón (Ribao 2000 e 2001), así como outra edición prologada doutras súas pezas da súa madurez (Prado Mas 2002).

Polo que se refire ás novelas, o crecente interese académico pola autora coruñesa explica a aparición de máis edicións prologadas e anotadas *Un viaje de novios* (Sotelo 2003) e *Los Pazos de Ulloa* (Latorre 2003), así como de títulos ata agora desatendidos *Memorias de un solterón* (Ayala 2004), *Morriña* (Penas Varela 2007), *Bucólica* (González Megía 2007).

Especial consideración vén merecendo, cada vez máis, a produción xornalística da Condesa, na súa maior parte aínda dispersa —cando non esquecida— e durmindo “el sueño de las hemerotecas”, do que se van rescatando algunhas das súas colaboracións as de *El Diario de la Marina* da Habana, parcialmente recuperadas por Heydl-Cortínez (2002); as de *ABC* de Madrid, por Sotelo (2006); as de *La Ilustración Artística* de Barcelona, en edición facsimilar (Dorado 2005).

Pasando aos estudos críticos, a colleita destes últimos anos segue sendo abundosa, con certas achegas de valía. Ante todo cómprenos mencionar a nova edición (xa aparecida cando preparamos o noso anterior informe, pero da que entón non tiñamos noticia, a causa da súa aínda escasa difusión) dunha bibliografía alí mencionada (Scari 1982), agora moi aumentada e en colaboración (Scari e Rodríguez Nogales 2001).

De fundamental importancia para o mellor coñecemento da personalidade e da obra da nosa autora son dous libros publicados pola Real Academia Galega, depositaria, como é sabido, do legado pardobazaniano: o catálogo do seu arquivo documental (Axeitos Valiño e Cosme Abollo 2004) e o da súa biblioteca (Fernández-Couto Tella 2005). En canto á recuperación de documentos imprescindibles para o estudo da coruñesa, seguen sendo fundamentais os epistolarios: á espera de confirmar o anunciado proxecto de recompilar todas as cartas de dona Emilia e a dona emilia, nestes dous últimos anos publicáronse dúas coleccións de notable interese, pola especial relación que cada un dos correspondentes mantivo con ela: as cartas a Giner de los Ríos (Varela 2001) e a Lázaro Galdiano (Thion Soriano-Mollá 2003), estas arroupadas cun valioso estudo acerca da aventura cultural que os vinculou. En canto ás investigacións de índole biográfico-textual, é de notar que seguen aparecendo artigos (cuxa mención detallada non podemos indicar aquí) con noticias e textos dos seus manuscritos inéditos; datos que, lamentablemente, non parecen ter en conta as dúas biografías recentemente publicadas, notables achegas, sen dúbida, aínda que de moi diferente enfoque e valía (Faus Sevilla 2003; Acosta 2007).

Entrando nos estudos sobre aspectos ou parcelas da súa variada obra literaria, cabe destacar algúns que derivan de teses de doutoramento, presentadas nestes últimos anos coas mellores cualificacións: así a monografía de Latorre (2002) sobre as artes en Pardo Bazán; a de Ruiz-Ocaña Dueñas (2004) sobre a súa propia periodística; a de Quesada Novás (2005) sobre os seus contos; achegas á que pronto poderás engadirse a derivada da tese, aínda inédita, de López Quintáns (2006).

Xa notei antes o interese que vén suscitando a faceta xornalística da escritora coruñesa: a isto dedícanse os traballos de Charques Gámez (2003) e de Dorado (2006). Doutras parcelas da súa obra (xornalismo, contos) trata o libro de Herrero Figueroa (2004), valioso tamén por recuperar textos esquecidos; algo que tamén fai o de Serrano Alonso (2004), que se ocupa dunha notable intervención pública da autora. E como excelente síntese de conxunto, que revisa a súa biografía, personalidade e obra literaria, é moi útil o traballo de Penas (2003).

Hai tamén varios volumes colectivos, case sempre derivados de cursos, ciclos de conferencias ou encontros de investigadores. Así, as leccións impartidas por diversos especialistas no ciclo dirixido en 2001 pola profesora Freire viron xa a luz nun volume de notable interese (Freire 2003). Desde 2004 esta Casa-Museo e a Real Academia Galega veñen reunindo anualmente aos máis cualificados estudosos e investigadores pardobazanianos, nuns Simposios Internacionais cuxas actas se publican ao ano seguinte, dedicados ata agora a: “Estado de la cuestión” (2005), “Los cuentos” (2006), “El periodismo” (2007) e “Las artes del espectáculo” (2008). Aínda que non sexa consecuencia dun encontro de investigadores, senón en resposta á convocatoria da súa editora, temos que mencionar tamén o volume monográfico que a revista *Cahiers Galiciennes*, da Université de Rennes II, dedicou a Pardo Bazán (Thion 2005).

A mención desta revista lévanos a destacar, como principal acontecemento do pardobazanismo —xunto cos mencionados Simposios Internacionais—, a publicación dunha revista anual, monograficamente dedicada á nosa autora (algo que só teñen determinados e destacadísimos autores): *La Tribuna, Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, da que apareceron catro entregas, correspondentes aos anos 2003, 2004, 2005, 2006, e próximo a aparecer cando preparamos esta nota o número 5, de 2007.

Outro acontecemento que importa sinalar aquí é a creación, na *Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”*, dunha “Biblioteca de autor de Emilia Pardo Bazán” [[http://cervantesvirtual.com/bib\\_autor/PardoBazan/index.shtml](http://cervantesvirtual.com/bib_autor/PardoBazan/index.shtml)], dirixida pola coñecida pardobazanista Freire López, e que contén dixitalizados e a libre disposición dos internautas de todo o mundo tanto os textos da nosa autora coma unha selección de estudos críticos, así como abundante documentación gráfica e audiovisual.



## EDICIONES

“*El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán” (ed. de M. Ribao), *Madrygal*, núm. 3 (2000), pp. 75-92; núm. 4 (2001), pp. 111-126.

*Obras completas (Novelas)*.VI [novelas cortas] Novelas ejemplares: *Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer*. Novelas cortas: *El áncora. Cada uno... Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. 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* (ed. de D. Villanueva e J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. Castro, 2002.

*Cuentos de invierno* (ed. de M. Sigüero; introd.. de D. Manera), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos de verano y otoño* (ed. de M. Sigüero; introd.. de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos sangrientos* (ed. de M. Sigüero; introd.. de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuentos de amores* (ed. de M. Sigüero; introd.. de T. Paba), Madrid: Bercimuel, 2002.

*Cuesta abajo. Las raíces* (ed. de M. Prado Mas), Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

“*Cartas de la Condesa*” en el “*Diario de la Marina*”. *La Habana (1909-1915)* (ed. de C. Heydl-Cortínez), Madrid: Pliegos, 2002.

*Un viaje de novios* (ed. de M. Sotelo), Madrid: Alianza Editorial, 2003.

*Los Pazos de Ulloa* (ed. de Y. Latorre), Madrid: Laberinto, 2003.

*Memorias de un solterón* (ed. M.<sup>a</sup> A. Ayala), Madrid: Cátedra, 2004.

*Obras completas (Cuentos)*.VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*. (ed. de D. Villanueva e J. M. González Herrán) Madrid: Fundación J. A. Castro, 2004.

*Obras completas (Cuentos)*.VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos* (ed. de D. Villanueva e J. M. González Herrán) Madrid: Fundación J. A. Castro, 2005.

*Obras completas (Cuentos). IX: Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia. En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos* (ed. de D. Villanueva e J. M. González Herrán) Madrid: Fundación J. A. Castro, 2005.

*Obras completas (Cuentos). X: El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra* (ed. de D. Villanueva e J. M. González Herrán) Madrid: Fundación J. A. Castro, 2005.

*La Vida Contemporánea* (ed. de C. Dorado), Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005.

*Viajes por España* (ed. de M. Siguero; introd. de T. Paba), Madrid. Bercimuel, 2006.

*Viajes por Europa* (ed. de M. Siguero; introd. de T. Paba), Madrid. Bercimuel, 2006.

*“Un poco de crítica”. Artículos en el “ABC” de Madrid (1918-1921)*. (ed. de M. Sotelo Vázquez), Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.

*Cuentos* (ed. de A. Quesada Novás), Madrid: Eneida, 2006.

*Morriña* (ed. de E. Penas Varela), Madrid: Cátedra, 2007.

*Cuentos* (ed. de E. Acosta), Barcelona: Lumen, 2007.

*La maga primavera y otros cuentos* (ed. M. González Megía), Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2007.

*Bucólica y otras novelas* (ed. Marta González Megía), Madrid: Lengua de Trapo, 2007.

*Teatro: El vestido de boda. Verdad. Cuesta abajo. La suerte. Juventud. Las raíces. El becerro de oro. La muerte de la Quimera. El Mariscal Pedro Pardo. Ángela. Tempestad de invierno. Adriana Lecouvreur. La Canonessa. Fragmento de un drama [Soleá]. Fragmento de “Un drama”. Los peregrinos. La Malinche. Asunto de un drama [Los señores de Morcuende]. Plan de un drama [en Extremadura]*. (ed. de M. Ribao), Madrid: Akal [en prensa].

*Obras completas. XI y XII: Cuentos dispersos*, Madrid: Fundación J. A. Castro [en preparación].

## ESTUDOS

Acosta, E., *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona: Lumen, 2007.

Axeitos Valiño, R. e 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.

Charques Gámez, R., *Los artículos feministas en el “Nuevo Teatro Crítico” de Emilia Pardo Bazán*, Alacant: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2003 [publicación dixital, en CD].

Dorado, C., *Emilia Pardo Bazán. Periodista de hoy*, Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid, 2006.

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

Fernández-Couto Tella, M., *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega, 2005.

Freire López, A. M.<sup>ª</sup>, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

González Herrán, J. M., C. Patiño Eirín e E. Penas Varela (eds.), *Actas del Simposio “Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega, 2005.

\_\_\_\_\_, *Actas del II Simposio “Emilia Pardo Bazán: Los cuentos”*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega, 2006.

\_\_\_\_\_, *“Emilia Pardo Bazán: El periodismo”*. *Actas del III Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega, 2007.

\_\_\_\_\_, *“Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo”*. *Actas del IV Simposio*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega, 2008.

Herrero Figueroa, A., *Estudios sobre a obra de Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 2004.

Latorre, Y., *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida: Pagès editors - Universitat de Lleida, 2002.

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 1 (2003); 2 (2004); 3 (2005); 4 (2006); 5 (2007).

López Quintáns, J., *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*. Tese de doutoramento presentada na Universidade de Santiago de Compostela o 9 de xuño de 2006 [de próxima publicación].

Penas, E., "Emilia Pardo Bazán", en J. M. González Herrán (ed.), *Escritores gallegos en la literatura española*, tomo XXXV de *Galicia*. Serie *Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2003, pp. 378-397.

Quesada Novás, A., *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

Ruiz-Ocaña Dueñas, E., *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en "La Ilustración Artística", de Barcelona*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.

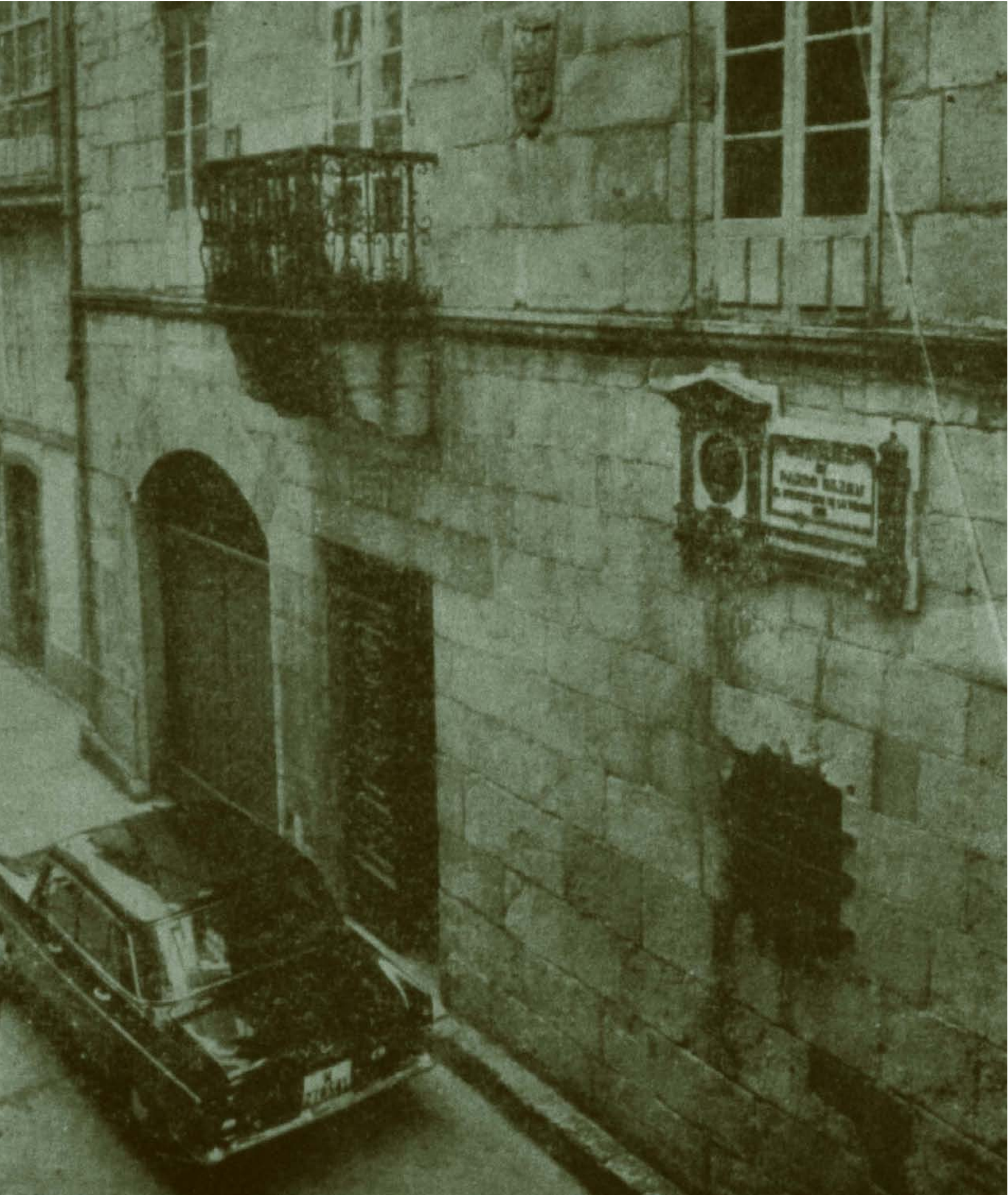
Scari, R. M. e F. Rodríguez Nogales, *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán / A Descriptive Bibliography of Critical Studies on the Work of Emilia Pardo Bazán*, Lewiston - Queenston - Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001.

Serrano Alonso, J., *Emilia Pardo Bazán en Lugo (San Froilán, 1906)*, Lugo: Concello de Lugo, 2004.

Thion Soriano-Mollá, D., *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano-Ollero e Ramos Editores, 2003.

\_\_\_\_\_ (dir.), *Cahiers Galiciens / Cadernos Galegos / Kaieroù Galiziek*, 4 (décembre 2005), Rennes: Université Rennes2 : *Homenaxe a Emilia Pardo Bazán*.

Varela, J. L., "E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCVIII (2001), caderno II, pp. 327-390; caderno III, pp. 439-506; hai edición exenta, Madrid: Artegraf, 2001.





## Casa-Museo Emilia Pardo Bazán



### Xulia Santiso Rolán

Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

**DONA** Emilia Pardo Bazán naceu o 16 de setembro de 1851<sup>1</sup> na vivenda, hoxe desaparecida, que ocupaba o terreo da casa número 3 da rúa Rego de Auga da Coruña, casualmente, a mesma rúa na que tamén tivo a súa primeira sede a Real Academia Galega. Pouco tempo despois, os pais de dona Emilia, José Pardo Bazán y Mosquera e Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza adquiriron como residencia definitiva na cidade a casa número 11 da rúa Tabernas (por aquel entón, o número 5) edificio brasonado do século XVIII<sup>2</sup>. Mentres se facían as necesarias reparacións nel, a familia pasou a vivir en pleno corazón do Barrio Alto, como dona Emilia lle chamaba á cidade vella nos seus textos sobre Marineda, no pazo que os condes de Priegue tiñan na praza dos Ánxeles, no número 2, sen deixar por iso de pasar os veráns na residencia familiar de Meirás.

Na casa número 11 da rúa Tabernas pasou dona Emilia a súa infancia e a súa mocidade, envolta por unha atmosfera culta e liberal e descubrindo o mundo a través dos libros da biblioteca paterna. Unha vez casada con don José Quiroga y Pérez de Deza, continuou vivindo coa súa familia neste domicilio, que se constituiría como escenario fundamental na súa vida xa que nel se desenvolverían algúns dos actos literarios, sociais e familiares máis importantes para a familia. Nesta casa terían lugar os famosos faladoiros literarios dos xoves, dona Emilia escribiría unha boa parte das súas novelas e tería a súa sede a dirección de *La Revista de Galicia* e a *Sociedad del Folk-lore Gallego*<sup>3</sup>.

Antonio de la Iglesia, ilustre galeguista que participou nestes faladoiros, dedicoulle á condesa este poema, da páxina seguinte, en 1881, cando ela regresaba do balneario de Vichy, lugar a onde fora afectada dunha doenza hepática<sup>4</sup>.

Na rúa Tabernas, lugar de encontro destacado, tamén tiveron lugar grandes festas, entre elas a que se celebrou en 1886 con Salustiano Olózaga como invitado de excepción, a de 1883 na honra do poeta Zorrilla, a de setembro de 1885 con que se agasallou ao ilustre político Emilio Castelar<sup>5</sup> ou a de 1903 coa que se obsequiou a Unamuno. Alí, aquí, tamén naceron os seus tres fillos: Jaime en 1876, Blanca en 1879 e Carmen en 1881.

<sup>1</sup> Emilia Antonia Socorro Josefa Amalia Vicenta Eufemia naceu ás nove e media da mañá do día 16 de setembro de 1851.

<sup>2</sup> Consultado o *Arquivo do reino de Galicia*, non atopamos ningunha alusión ao terreo nin á súa procedencia nos libros de contaduría de hipotecas dos anos 1851-1860. Queda pendente a consulta doutras fontes para descubrir, cando menos, a orixe da vivenda e a súa data exacta de compra.

<sup>3</sup> Méndez Romeu, José Luis, *A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo*, A Coruña: Noroeste de Artes Gráficas. S.L., 1998, pp. 14-15.

<sup>4</sup> Iglesia González, Antonio de la, "A Emilia Pardo Bazán no seu regreso de Franza", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 1881, 28 de febreiro, núm. 6, tomo III, p. 64.



Emiliña a de Bazán  
Fólgome da tua vinda  
Non só porque vés millor  
Senon pola patria miña,  
(...)

...N'houbo quen  
Dése pousada bendita  
as Veladas literarias  
Méntres Emilia non viña.

Nestas veladas espértanse  
Os espíritos que dormían,  
Nelas as letras e as ciencias  
Adequiren outra vida.  
E comunicanse e exténdense  
E d'aquí ledas e listas  
Vanse ós libros e periódicos,  
As redaccións e revistas,  
Pazos correndo é cabanas

Nas cidades e nas vilas,  
¿E quen sabe 'entro de pouco  
O que pode far Galicia  
Co ese calor, ese lume,  
Y esa luz así extendida?  
(...)

Ten entendido, rapaz,  
Que este diancre d'Esta Emilia,  
Non sólo ás letras protege  
Dando na casa acollida  
A todo nobre saber,  
Facendo d'ela joutra Armida!  
Museu, Universidade,  
Gimnasio e Palestra dina,  
Aula, Liceu, Ateneu,  
Academia de Galicia,  
E por decir d'unha vez,  
Augusto Tempro, que fia  
A tod'os que ás letras buscan  
E belas Artes cultivan;  
Senon qu'ela da o exemplo  
Co seu númen e valía  
Cos eu estudio sin tasa  
De sabencia e poesía

Kasabal, que vén á cidade con motivo da inauguración da vía férrea que unía Galicia con Madrid, visita a casa da rúa Tabernas<sup>6</sup>: “El barrio aristocrático de la casa adonde nos encaminábamos, los viejos muros que se alzaron ante nosotros cuando la divisábamos, el nobiliario escudo que coronaba la puerta, todo me confirmaba en mi primitiva idea; y mucho más cuando después de atravesar el zaguán, en la escalera misma, vi un severo decorado de cuadros de esos en que ha dejado su pátina el tiempo, y alternando con ellos algunas copias muy felices de los lienzos de asuntos religiosos trazados por Murillo. Se alzaba en los descansillos de la escalera la gallarda estatua de un voluntario carlista en actitud arrogante, que armonizaba mucho con el decorado general y con lo que me habían contado: y no hay duda, dije para mí, señora de severísimo aspecto tenemos, y hay que andar por aquí como por los venerables claustros de las Huelgas de Burgos.”

Continúa Kasabal relatando a súa visita e indica que foi conducido ao gabinete de traballo da escritora, no terceiro piso que, paradoxalmente, na actualidade segue estando dedicado ao estudo, xa que é utilizado como sala de investigadores desde que a Real Academia Galega ocupa o edificio: “La estancia donde nos introdujeron para esperar a la que íbamos a rendir el homenaje debido al talento no correspondía ya a esta idea, pues no tenía por cierto nada de celda de convento, ni de camarín de dama chapada a la antigua. Era una mezcla de salón biblioteca inundado de luz, con vistas al mar, que se distinguía algo lejos [...]”<sup>7</sup>.

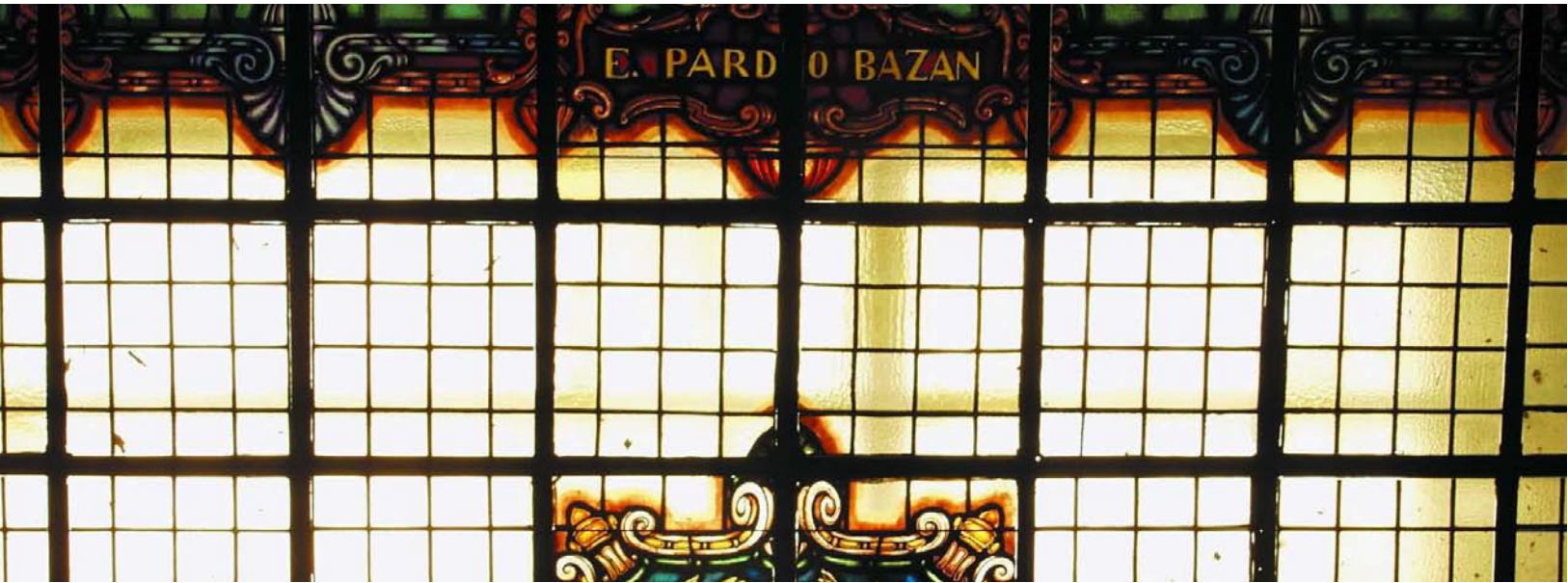
Da autoría de don Carlos Martínez-Barbeito, amigo de dona Blanca, temos tamén unha descrición da casa: “La casa es amplia. Su fachada presenta dos escudos con los mismos cuarteles. Balcón de hierro, volado, en la planta principal y una pequeña galería de cristales en la segunda. En el bajo, la cochera donde últimamente se guardaba el automóvil de Blanca y el ancho zaguán con reposteros heráldicos de donde arranca la escalera. En la planta principal, un gran salón con dos balcones a la calle de Tabernas, con retratos de familia (que yo recuerde ahora, los retratos de los abuelos maternos, de Madrazo, y alguna copia de pintura clásica hecha por doña Amalia, la madre de la escritora, bargueños, sillerías solemnes, consolas y -creo recordar- un arcón tallado por las manos de su marido don José Quiroga). Luego, un saloncito íntimo, con chimenea de mármol [...] De él salía el largo comedor que abría sus ventanas con estores pintados o bordados por la condesa Amalia al patio interior y comunicaba con el fondo de la casa, no hace mucho ampliada para hacer unos dormitorios que daban a la calle del Parrote, frente a la Iglesia de Santiago. La planta segunda no la pisé nunca, y tampoco la tercera donde Emilia tuvo su estudio que describe con cariño en alguno de sus escritos.”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Echepin, “Viñetas a un centenario, Emilia Pardo Bazán y la Reunión de Artesanos”, *Spes*, 201, xullo de 1951.

<sup>6</sup> Kasabal, “Doña Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración Artística*, 10 de maio de 1897, ano XVI, núm. 802, pp. 307–308.

<sup>7</sup> Kasabal, *Op. cit.*

<sup>8</sup> Martínez-Barbeito, Carlos, “Emilia Pardo Bazán, coruñesa”, *Revista do Instituto “José Cornide” de Estudos Coruñeses*, 7, ano VII, 1971, pp. 31-37.



Lucernario do salón de sesións. Pazo municipal. A Coruña.

Tamén a través de dona Emilia nos chega unha descrición da casa, novelada no “Prólogo en el cielo”, que encabeza a súa obra *Dona Milagros* editada en 1894. Nel, tres personaxes manteñen unha conversación: “La Voz del Espíritu” (o Señor), ordénalle ao “Héroe”, Benicio Neira, que escriba unha novela sobre a súa vida, empresa que asusta o personaxe. O seu fillo, transformado en “El Angelito”, tranquilízao dicíndolle que a voz narradora se cederá a unha escritora:

EL ANGELITO: ¿Ves aquel caserón antiguo del Barrio de Arriba?... ¿Con balcón con palma en el primer piso...?

EL HÉROE: ¿Galería en el segundo?

EL ANGELITO: Justo... ¿Ves dos ventanas del tercero abiertas? ¿Una gran mesa... estanterías, libros, cachivaches, plantas, flores? ¿Una mujer que atraviesa la habitación con un violetero lleno de violetas en la mano?.

EL HEROE (admirado y gozoso).- ¡Ah!... De modo... Con que es ahí... Ya... Claro... Respiro... Al menos hablaré con una persona del mismo Marinada, una señora, un alma compasiva... Ya sabrá ella parte de mi historia.

Seis días despois do pasamento de dona Emilia, o 18 de maio de 1921, o Concello da Coruña celebrou unha solemne sesión na que o daquela alcalde, Antonio Lens Viera, propuxo que na súa honra se inscribisen, en letras de ouro, no lucernario do salón de sesións, naquel momento en construción, o seu nome e o doutras dúas egrexias galegas como eran Concepción Arenal e Rosalía de Castro. Na mesma sesión, o concelleiro Fernando Martínez Morás, académico numerario e futuro secretario da Real Academia Galega, propuxo que se colocase na fachada da rúa Tabernas unha placa conmemorativa. Ambas as resolucións foron aceptadas por unanimidade e levadas a cabo.



Sinatura da doazón da casa da rúa Tabernas á Real Academia Galega. De esquerda a dereita: Julio Rodríguez Yordi, Ángel del Castillo, Sebastián Martínez Risco e Blanca Quiroga y Pardo Bazán. Madrid, 4 de maio de 1956.

## Casa-Museo Emilia Pardo Bazán



### Xulia Santiso Rolán

Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

DO 4 de maio de 1956 proveñen as primeiras noticias formais da creación do museo a través da acta de doazón das dúas herdeiras finais: dona Manuela Esteban Collantes y Sandoval, condesa viúva de Torre de Cela -é dicir, viúva de Jaime Quiroga y Pardo-Bazán- e dona María de las Nieves Quiroga y Pardo-Bazán, marquesa viúva do xeneral José Cavalcanti. Nora e filla da escritora respectivamente son as últimas descendentes directas da familia Pardo Bazán, xa que Jaime, o fillo dos condes de Torre de Cela e herdeiro lóxico, falecera o 11 de agosto de 1936, ao lado de seu pai, ambos vítimas da Guerra Civil.

O acto de doazón ten lugar en Madrid, na casa de Blanca Quiroga, na rúa Goya, número 23, ante un numeroso grupo de académicos. Actúan como representantes da Real Academia Galega: Sebastián Martínez Risco y Macías, Angel del Castillo López e Julio Rodríguez Yordi<sup>9</sup>, designados como tales polo presidente, Manuel Casás Fernández.

A cláusula segunda da acta de doazón di así: “Que llevadas ambas Excmas. Señoras comparecientes de su deseo de dar cuerpo de realidade a algo que contribuya a más honrar la memoria de la eximia escritora Doña Emilia Pardo Bazán [...] perpetuando el recuerdo de su vida y de su ingente obra literaria, y teniendo presente la noble adhesión y entrañable afecto que aquella sentía por la “Real Academia Gallega”, se concreta tal deseo en la creación de un “Museo Emilia Pardo Bazán” y cesión de la casa descrita a dicha Real Academia, a cambio de ésta asistir y proveer al cuidado y conservación del Museo”.

No mesmo texto especificase que se reduce o dereito do usufruto ao do uso vitalicio da casa para ambas as dúas señoras, e continúan detallando as funcións: “En cuanto al Museo Emilia Pardo Bazán, que las señoras comparecientes crean, ha de responder siempre a su anhelo inicial de enaltecer y perpetuar la memoria de la eximia polígrafa y escritora gallega que le dará su nombre, mediante la colección y conservación en él de cuantos objetos o enseres le hubieren pertenecido o hubieren sido de ella, como auténticos recordatorios, tanto de sus aficiones artísticas y de su constante espíritu de investigación y de trabajo, como de las elevadas actitudes de su poderoso y preclaro ingenio, y de cuantas obras literarias ella ha producido, y de cuantas obras de variados y múltiples autores se han escrito o escriban que hicieran relación a su vida e ingente labor literaria, de carácter crítico o biográfico, o de cualquier género literario que fuesen. Todo ello reunido, ordenado y conservado, ha de constituir, agrandándose con las sucesivas aportaciones, el fondo del “Museo Emilia Pardo Bazán”.

<sup>9</sup> Cómpre salientar que o discurso de ingreso na Real Academia Galega como académico numerario de Julio Rodríguez Yordi, pronunciado o 6 de outubro de 1955, versa sobre “La maternidad en Emilia Pardo Bazán”.

Entre a documentación relacionada coa creación do museo que se atopa no Arquivo da Real Academia Galega<sup>10</sup> consta un interesante texto manuscrito comezado a redactar por Angel del Castillo e finalizado por Julio Rodríguez Yordi, no que a modo de diario de viaxe dan conta das distintas vicisitudes que lles aconteceron con motivo do desprazamento a Madrid dos devanditos académicos para asinar o documento de doazón: “Salimos el día 3 de mayo en el “TAF” aprovechamos el viaje para el necesario cambio de impresiones sobre la labor a realizar en Madrid, a donde llegamos poco despues de las diez de la noche, siendo recibidos por diversos Académicos, entre los cuales recordamos a los Señores de la Válgoma, Caamaño Bournacell, Fernández Oxea y López Sánchez (D. José) que tuvo la atención de llevarnos en su coche al Hotel Emperador, donde paramos”.

Al llegar aquí nos encontramos con una tarjeta del Marqués de Figueroa y un recado telefónico para el Sr. R. Yordi de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, quien, después de dar la bienvenida a los comisariados manifestó su acuciente deseo de ultimar el asunto.

En la mañana del día 4, después de recibir varias visitas de distinguidos amigos y Académicos, entre ellos los Sres. Dávila, Castro Gil, Fernández Pousa, Fraga de Lis, de la Válgoma, Durán Marquina, Arias Andreu, Caamaño Bournacell, Fernández Oxea, López Sánchez, Marqués de Figueroa y otros más que sentimos no recordar, los cuales dándose cuenta de la trascendencia que el acto de la firma tenía no sólo para la Academia, sino también para Galicia, manifestaron su deseo de asistir al mismo, lo que habiéndolo encontrado bien esta Comisión y percatada del realce que al acto daría la presencia del mayor número posible de Académicos, se recabó de las generosas e ilustres donantes la autorización para ello, por otorgarse la firma en el domicilio de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, que con gran satisfacción se dignaron concederla, circulándose en seguida la noticia por teléfono a cuantos Académicos residentes en Madrid se pudo; lo que unido a otros detalles preparatorios del acto, como a la compra de las flores que habrían de depositarse en la tumba de Doña Emilia, ocupó toda la mañana a la Comisión.

Nesta reunión do 4 de maio de 1956, estiveron presentes os académicos numerarios Julio Dávila Díaz, e os correspondentes con residencia en Madrid, Manuel Fraga Iribarne, don Manuel Castro Gil, Javier Sánchez Cantón, Avelino Gómez Ledo, Manuel Fraga de Lis, Carlos Martínez Barbeito, José Caamaño Bournacell, Ramón Fernández Pousa, José Ramón Fernández-Oxea, Juan Manuel López Azcona, Nicolás Arias Andréu, Dalmiro de la Válgoma, José López Sánchez, Luís Mosquera Gómez, Julio Prieto Nespereira, Arturo García Cafraffa e Benjamín Fernández Medina, embaixador de Uruguai<sup>11</sup>.

A las cuatro de la tarde nos trasladamos a la casa de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, con quien estaban ya, entre otras personas, su hermana política la Sra. Condesa de la Torre de Cela y el S. Marqués de Figueroa, que, ex profeso, para este acto, había llegado de Santiago. Una vez presente el Sr. Roán, ante el cual había de otorgarse la escritura y previa la lectura de este interesante documento, fue sucesivamente suscripto por las ilustres donantes y los miembros de esta Comisión [...]

<sup>10</sup> Todos os documentos citados neste artigo atópanse no “expediente de doazón da sede da Real Academia Galega”.

<sup>11</sup> O xornal ABC recolle a información sobre o acontecemento nun artigo publicado o domingo 6 de maio de 1956. Grazas a el coñecemos exactamente os académicos que estiveron presentes no acto.



Luego, la Comisión, con los académicos y periodistas que al acto concurrieron, se trasladaron a la cercana iglesia de la Concepción a depositar sobre la tumba de D<sup>a</sup> Emilia su ramo de flores, lo que hicieron el Sr. Castillo y la Srta. Adela Jaume<sup>12</sup>, que atentamente se ofreció a ser la portadora de las flores, rezándose un sencillo responso por el párroco de S. Agustín y Correspondiente de nuestra Academia, Sr. Gómez Ledo.

Terminado este emocionante acto se trasladaron los miembros de la Comisión y algunas otras personas (el Sr. Marqués de Figueroa, D. Dalmiro de la Válgoma y su señora, la distinguida escritora D<sup>a</sup> Elena Quiroga y D. Carlos Martínez Barbeito) al domicilio de la Sra. Marquesa de Cavalcanti, donde fueron por ella y por la Sra. Condesa de Torre de Cela, delicadamente obsequiados, prolongándose la grata reunión toda la tarde, y en la que largamente se habló del proyecto del Museo y de la mejor forma de llevarlo a cabo en su día, por lo que esta histórica reunión tuvo, a nuestro juicio, la mayor trascendencia para la creación de dicho Museo.

O texto continúa relatando o sucedido nas dúas xornadas seguintes: a visita ao Ministerio de Educación Nacional, onde se fixeron as xestións necesarias para conseguir a declaración de obra benéfico-social e a comida de confraternidade cos “compañeiros de corporación que al acto asitieran”. O día 6 foron entrevistados en Radio Nacional de España, para os galegos de América “recogiéndose sus palabras en cinta magnetofónica”<sup>13</sup> e visitaron o Museo do Prado para saudalo señor Álvarez de Sotomayor:

A la mañana siguiente, en el “Taf” a las siete y media de la mañana emprendimos el regreso siendo despedidos en la estación por el Sr. de la Válgoma.

O 25 de setembro de 1959 constitúese o Padroado do Museo Emilia Pardo Bazán, que dá cumprimento ao texto da escritura de doazón.

O 9 de xullo de 1963 a Excm. dona María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán emite testamento aberto. Este documento constitúese nunha importante fonte de información xa que grazas a el coñecemos o paradiro de moitos dos obxectos e bens que tiña a familia e dos que ela era a última depositaria, posto que dona Manuela Esteban Collantes falecera en Madrid o 8 de xullo de 1959. Entre estes obxectos está a colección de abanos de súa nai, da que nos ocuparemos nun apartado máis adiante.

O testamento é un documento complexo: nel debe liquidarse todo o patrimonio e repartirse entre uns poucos familiares de ramas secundarias e diversas institucións con fins de beneficencia: a igrexa parroquial de Santiago na Coruña, a delegación da Cruz Vermella e o “Refugio de la Caridad” do padre Rubinos da mesma cidade, o Seminario do

<sup>12</sup> Adela Jaume. Escritora cubana, crítica de arte e redactora de *El Diario de la Marina*, foi a primeira muller directiva da “Asociación de Reporters” da Habana en 1945.

<sup>13</sup> Esta cinta consérvase e foi restaurada e copiada polo Arquivo Sonoro do Consello da Cultura Galega.



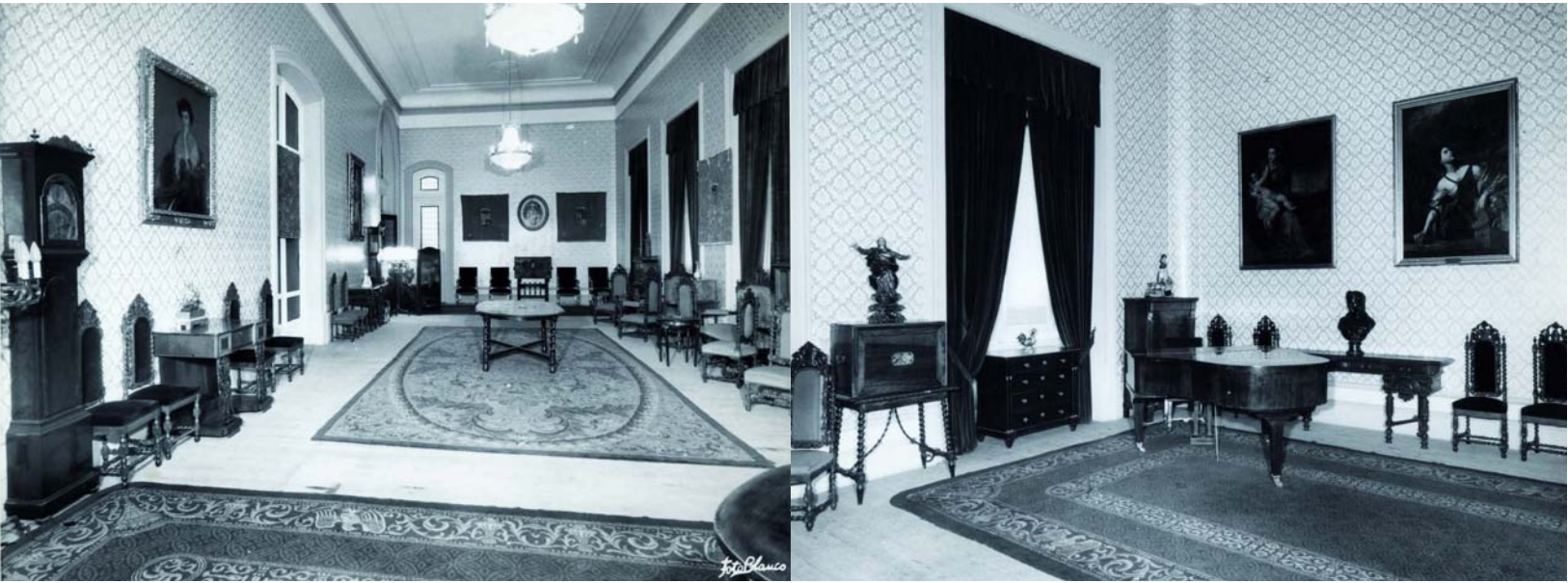
Arcebispo de Santiago de Compostela, etc. Nesta adjudicación de bens tamén se ve favorecida a Institución que a nomeou Presidenta Honoraria no momento da súa fundación, como se recolle na cuarta cláusula: "Lega la propiedad literaria de todos los escritos de su madre (q.e.p.d.) a la Real Academia Gallega de La Coruña, para ayudar al sostenimiento de la casa de la calle de Tabernas número once de La Coruña [...] Habiendo sido donada la casa número once de la calle de Tabernas de la ciudad de La Coruña, a la Real Academia Gallega, con objeto de establecer en el piso principal de la casa el "Museo Emilia Pardo Bazán", todos los objetos (excepto los objetos y joyas que lega en las cláusulas quinta y séptima) que existan en el piso que ocupa la testadora en la calle Goya número veintitrés piso segundo derecha y que a juicio de la Real Academia Gallega sean dignos de figurar en el Museo, los lega a dicho Museo, para lo cual la Academia enviará personas competentes para elegir los que crean convenientes. Asimismo los muebles y objetos del piso de la testadora de la calle de Tabernas número once, piso principal, los lega también al mismo Museo y en la misma forma".

Dona Blanca morreu o 2 de decembro de 1970 e do 13 de febreiro de 1971 data o documento notarial emitido na Coruña onde se toma posesión do edificio. Nel comprópanse as existencias e selecciónanse os mobles, obxectos e efectos existentes na primeira planta da casa. Na comisión académica designada a tal efecto están Sebastián Martínez Risco (presidente da Real Academia e do Padroado do Museo Emilia Pardo Bazán), Manuel Chamoso Lamas e Juan Naya Pérez e como testamenteiro Juan Gil Armada, marqués de Figueroa.

Neste documento alúdese a outro datado o 2 de setembro de 1964, no que se fai unha relación dos bens da casa da rúa Tabernas. Queremos constatar neste punto que se trata da primeira das fontes para a catalogación, primordial para situar obxectos e descubrir, aínda que fose parcamente, algo sobre eles. Este documento parte dun borrador previo que leva por título de "INVENTARIO DE LAS EXISTENCIAS QUE HAY EN LA CASA DE LA CALLE DE TABERNAS NUMERO ONCE" onde se describen seis estancias da casa orixinal: o salón principal, o gabinete, o comedor, unha sala a continuación del, o dormitorio e o vestíbulo. Nel aparece unha nota manuscrita que di textualmente: "Este esbozo de inventario fue levantado en casa de la marquesa de Cavalcanti, el viernes 18 de septiembre de 1959, por los señores Carré, R. Yordi y Naya, en presencia de aquella. El Sr. Rodríguez Yordi entregó otra copia igual a esta a la marquesa para su [ilegible] ante el notario".

Con data do 24 de febreiro de 1971 existe outro documento notarial que dá fe das mesmas actuacións de selección de pezas na vivenda da rúa Goya, número 23, de Madrid. A comisión académica estaba formada neste caso por Manuel Chamoso Lamas e Juan Naya Pérez, o testamenteiro foi o mesmo, Juan Gil Armada, marqués de Figueroa, ao que se alude no testamento como familiar. Tamén asiste, en calidade de asesor, Dalmiro de la Válgoma y Díaz Varela, amigo da familia e verdadeiro enlace entre dona Blanca e a Real Academia.

O seu antecedente é outro, asinado por Dalmiro de la Válgoma e datado o 14 de xaneiro de 1971, seguramente se trata da listaxe inicial, o borrador a partir do que se elabora a definitiva. O inventario dos obxectos seleccionados constitúe unha nova xoia documental xa que detalla a súa localización e achega datos de grande interese como posibles atribucións de autoría ou comentarios de diferente índole.



Consideramos relevante atender a estas anotacións, por iso a súa inclusión, nas páxinas que seguen. A localización orixinal derivada destas listaxes permite reconstruír os espazos vitais de Blanca Quiroga y Pardo-Bazán; neles, posiblemente, se transluzo dalgunha maneira os que existían en vida da escritora.

Do 31 de xullo de 1971, data unha carta de Sebastián Martínez Risco, como presidente do Padroado do Museo Emilia Pardo Bazán, dirixida a don José Pérez Ardá, alcalde da Coruña; nela relata que os obxectos de Madrid: “[...] hállese desde hace algún tiempo depositados en uno de los locales de la Casa de la Cultura de esta ciudad por amable cesión del director señor Gil Merino en tanto no se realicen las obras necesarias para su acomodo y el de esta Academia [...] Aunque bien custodiados allí, estimo que no es lugar adecuado para su mejor conservación y que quizá usted pudiese disponer de otro local que reuniese mejores condiciones[...]”.

A esta carta súmase outra do 4 de setembro de 1971 asinada polo Secretario General Accidental e dirixida a Martínez Risco que notifica a recepción da anterior e contesta: “[...] llevando a ejecución tal acuerdo, ya se dispuso de una dependencia, situada en el primer piso de este Palacio Municipal, en donde han quedado depositados tales efectos”.

Son simples documentos formais, seguramente coa intención de deixar por escrito o que xa fora aceptado de palabra, posto que o 13 de agosto de 1971 se redacta un novo documento: “PIEZAS PARA EL MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. Instalado provisionalmente en el Ayuntamiento”.

No xornal *La Voz de Galicia* do 5 de setembro de 1971 aparece un artigo, ilustrado con fotografías, sobre esta exposición:

[...] era preciso una reforma y arreglo de la casa de Tabernas, para su posterior conversión en museo. Por ello, en el Ayuntamiento coruñés, se pensó, como solución transitoria, arbitrar dos salas de la planta noble del Palacio Municipal para albergar las preciosas obras donadas [...]. En honor a la verdad, habrá que decir que se montó el museo en el plazo record de veinte días precisamente para que pudiera ser visitado, como primer e ilustre personaje, por el Jefe del Estado con ocasión de la cena de gala que el Ayuntamiento ofreció, como es tradicional [...]. Como dato estadístico, nos dicen que se calculan en unas treinta mil personas las que recorrieron el Palacio Municipal en las fechas comprendidas entre el 16 y el 30 de agosto.

Ademais dos documentos citados anteriormente, existe outro no Arquivo da Real Academia Galega que vai encabezado co membrete:

Museo Emilia Pardo Bazán  
Comisión Organizadora de los actos de Inauguración  
Marzo 1977 [en lapis]

Este documento contén as respostas a un oficio asinado por Martínez Risco en calidade de presidente da Academia e dirixido a Gil Armada e a Filgueira Valverde, académicos correspondente e numerario respectivamente, ademais de a Marcial Souza Hernández, presidente do Círculo de Artesáns da Coruña, co fin de formar a comisión que se encargue da instalación do Museo Emilia Pardo Bazán. Por elas tamén sabemos que participaron no proxecto Vales Villamarín<sup>14</sup>, Chamoso Lamas e Naya Pérez, todos eles académicos e este último arquivista-bibliotecario da Real Academia Galega e primeiro conservador da Casa-Museo.

No período comprendido entre 1971 e 1979, a Real Academia Galega non puido trasladarse das dependencias municipais —que a acolleran desde maio de 1920— posto que se acometeron as obras de remodelación do edificio, deseñadas e dirixidas polo arquitecto don Andrés Fernández-Albalat Lois, académico numerario da Real Academia Galega e xeneroso colaborador na reforma que conduciu á musealización actual.

O 22 de marzo de 1979 ten lugar a cerimonia de inauguración, á que asisten as Súas Maxestades os Reis de España.

No momento da reinauguración, o 16 de maio de 2003, os sentimentos foron os mesmos. Por fin, un rigoroso traballo acabado e presentado á sociedade. Así mesmo, desde entón, seguimos a compartir obxectivos de presenza e dinamización social. Por iso, debemos agradecemento a todos os que o fixeron posible, sobre todo ao anterior presidente, don Francisco Fernández del Riego, xa que de non ser pola súa actitude de renovación, a remodelación nin tan sequera se tería formulado; á excelentísima Deputación da Coruña por facerse cargo dos traballos de restauración e conservación do patrimonio constituínte do Museo Emilia Pardo Bazán e do seu recinto, ao equipo municipal, do que nunca se recibiu unha negativa aos nosos pedimentos e a don Xosé Ramón Barreiro Fernández, actual presidente da Real Academia Galega e polo tanto director da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pola súa confianza.

<sup>14</sup> Francisco Antonio Vales Villamarín (Betanzos, A Coruña, 1891-1982) foi secretario particular de Emilia Pardo Bazán nos estíos de Meirás, desde xuño de 1913 ata 1916.





Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Os fondos do museo

"Las galerías privadas son como bellezas en clausura"<sup>15</sup>.

EN termos xerais o patrimonio da Casa-Museo responde a unha colección de calidade, cunha compoñente aleatoria e biolóxica coma todas as coleccións familiares que non parten de ningún obxectivo máis alá da súa propia natureza, porque medran ao seu propio ritmo e porque se nutren en moitas ocasións de pezas que non teñen nada que ver coa excelencia, senón con outros motivos que ás veces —e lamentablemente— descoñecemos.

Nesta colección non imos atopar unha metodoloxía contundente nin un criterio selectivo, pero se extractamos do patrimonio do museo o que provén directamente de dona Emilia, xa que o matrimonio Cavalcanti achega un considerable número de pezas, atopámonos cunha colección persoal que se constitúe como unha prolongación do carácter da escritora, pertencente, por méritos propios, ao grupo dos *conoscenti* aínda que as súas rendas non sexan o suficientemente elevadas como para permitirse facer grandes desembolsos<sup>16</sup>. A pesar de todo, son estimables os cadros, tallas, tapices, porcelanas e mobles adquiridos ou conservados durante a súa vida. Mágoa non coñecer a súa colección de abanos completa!

<sup>15</sup> López-Roberts, Mauricio, *Impresiones de Arte*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931, p. 15.

<sup>16</sup> Almagro San Martín, Melchor, *Biografía del 1900*, Madrid: Revista de Occidente, 1944. "Las Pardo —así las llamamos nosotros—, aunque por parte del padre tendrán una buena herencia el día de mañana, han de reducirse hoy a las rentas de la condesa, no muy cuantiosas, y consistentes en censos y mayorazgos situados en tierra de las Mariñas, Sada y las Somozas, ayudadas por lo que gana Emilia con la pluma. Esto les proporciona una "muy dorada mediocridad" donde nada falta, pero tampoco nada sobra". Aínda que esta referencia non sexa exacta, achégase máis á realidade que a crenza de que o patrimonio da familia permitía grandes dispendios.



De todas as maneiras, nesta colección hai unha esencia, unha liña de base que se intúe cunha primeira ollada e que se confirma con satisfacción conforme se profunda no coñecemento das pezas.

O criterio do bo coleccionista está presente. Non se trata unicamente de posuír, de acumular, nin sequera se persegue completar unha serie, quizais o que se pretende é contar a Historia desde outro ángulo, destacar unha realidade que estivo sempre aí. Tanto nos óleos coma nos gravados, nos tapices coma nas tallas, na iconografía da colección, as protagonistas, as narradoras, son maioritariamente as mulleres. Sabemos que o tema da muller é un dos que máis lle interesan á condesa, e esta colección faino evidente. Non se trata do tema feminino como tópico, contra o que dona Emilia tivo que enfrontarse durante toda a súa vida, traballando para sobrevivir nun mundo que “limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia”<sup>17</sup>. Na pinacoteca, dentro dos temas xerais (relixioso e histórico, os maioritarios) aparecen mulleres que teñen entidade propia. Se exceptuamos os retratos da familia e pasamos revista aos demais, atopámonos con que os dous mellores óleos sen sinatura, ambos os dous copias de clásicos, son unha *Virxe co neno*, de Tiziano (núm. cat. 22) e uns *Desposorios de Santa Catalina*, de Correggio (núm. cat. 4). O delicado cobre de *La Lectora* (núm. cat. 19) materializa unha forma de vida, un universo co que seguramente a escritora se sentía identificada. Polo que respecta aos gravados franceses, só hai dous que non teñen como protagonista a muller, trátase dunha *Crucifixión* e un *Fillo pródigo* moi pouco habituais.

Continuamos o percorrido pasando revista aos catro magníficos tapices da colección: tres están protagonizados por mulleres, incluso dous deles, de obradoiros bruxeleeses da primeira metade do século XVI, pertencen a unha variante do tema das “Neuf Preuses”, ou nove mulleres valentes, neste caso as nove mulleres extraordinarias, iniciado como tal na zona xermánica. En ambos os dous casos estamos ante temas manieristas concibidos para formar parella co dos nove homes valentes ou “Neuf Preux” onde aparecen Alexandre, David ou Xulio César entre outros. No caso que nos ocupa, trátase de mulleres que aceptan a súa natureza, pero non a condición que as ata e rebélanse contra ela.

Pasemos agora revista ás tallas da colección; coa excepción dun xeso de Napoleón e unha espléndida cabeza do mártir San Pedro de Verona, hai dúas parellas de delicadas alegorías, e as demais –incluído un busto da propia dona Emilia– son mulleres que destacaron de forma autónoma, que teñen nome e personalidade. Para concluír podemos facer unha pequena referencia a unha das pezas máis exquisitas dos nosos fondos, unha pequena escultura de tema mariano, *A Ascensión de María* realizada por María Luísa Roldán. A autora, “A Roldana”, foi a única muller escultora recoñecida da súa época, incluso foi nomeada escultora de cámara do rei Carlos II en 1695. É fermoso que outra das escasas mulleres que séculos despois tamén buscou e conseguiu o seu espazo na primeira liña do panorama cultural español, como suxeito capaz e intelixente con temperamento propio, coñeza e posúa algo seu.

Polo que respecta ao catálogo dos fondos do museo, para facer máis fácil e amena tanto a súa lectura como a súa consulta, presentaremos as pezas tendo en conta o tema e a cronoloxía. Nun segundo nivel, será a técnica o factor que decida a localización dos obxectos.

<sup>17</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La mujer española”, *La España Moderna*, maio-agosto de 1890.

Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

# Pintura

Xulia Santiso Rolán

Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

“Reclamo todo para el arte, pido que no se desmande su vasto reino, que no se mutile su cuerpo sagrado, que sea lícito pintar la materia, el espíritu, la tierra y el cielo”<sup>18</sup>.

## RETRATOS DE FAMILIA

El retrato es, en mi opinión, lo más interesante y lo más verdadero de cuanto se puede pintar ... El retrato —el buen retrato— es lo individual, es el lirismo, la concentración del mundo en una persona, lo “único” de Max Stirner [...] <sup>19</sup>

Esta é, en efecto, unha colección onde o retrato é o xénero maioritario, por iso posúe un dobre interese; apreciamos estas obras non soamente pola calidade que en si teñan, senón polo seu valor documental. Así faremos unha análise non só estilística senón histórica e biográfica de cada un dos protagonistas.

<sup>18</sup> Pardo Bazán, Emilia, Prólogo a *La dama joven y otros cuentos*, 1885

<sup>19</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La Vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 29 de abril de 1901.



### 13. MIGUEL PARDO BAZÁN. Sen sinatura. Primeiro cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo. 64,5 x 54,5 cm

Anotacións na parte posterior do lenzo: “El Señor Don Miguel Pardo-Bazán Mendoza Pardo de Cela y Bermúdez de Castro, era el último Señor de la Torre de Cela, coto de Coirós, Ciobre, Belote, Resancos, Torre de Miraflores, Palacio y Villa de Bentraces, Bestulfe, Torre Cores, Coto de Vigo, Casas de Meirás, Cañás, Riopaz, San Pedro y Sanfiz, Alférez Mayor y Regidor Perpetuo de Betanzos, Alcalde Perpetuo del Castillo de Rianjo, etc.”

No salón principal da rúa Tabernas en 1971.

O avó paterno de dona Emilia, o primeiro Pardo Bazán, posa sentado ante o espectador, para o que mira, mentres escribe unha carta. Estes son os dous puntos de interese da obra: o retratado e o texto. A unión dos dous permite descubrir a persoa e encadrala no seu momento histórico.

A transcripción do que está escribindo é a que segue:

Coruña 16 de Febrero 1820. Referente a lo que hemos hablado en nuestra última visita, te repito pondrás cuidado de conservar y mantener todo lo que pertenecía a esa mi casa.

A data da carta fai referencia a un dos momentos claves da historia contemporánea xa que en febreiro de 1820 a cidade da Coruña levantouse contra o absolutismo de Fernando VII nun pronunciamento que non foi unicamente militar senón que tamén foi apoiado por comerciantes, avogados, médicos, artesáns e incluso labradores<sup>20</sup>. Don Miguel participou activamente no pronunciamento (é ben coñecido o seu posicionamento liberal) e este texto convértese nunha das probas. A súa actitude política queda definida no mes de novembro de 1821, xa que participou no motín ante o cesamento de Mina como Capitán Xeneral de Galicia e asinou unha denuncia contra o goberno<sup>21</sup>. Quince anos despois, amosa o novamente o seu liberalismo; a súa sinatura apareceu na proclama publicada pola “Junta” constituída polo Concello da Coruña e na que se anunciaba que se lle ía mandar á Raíña unha “enérgica exposición” solicitando a inmediata convocatoria das Cortes, a presentación a estas dunha lei de eleccións, a supresión de todas as ordes relixiosas e a nacionalización dos bens eclesiásticos. O feble goberno de Toreno, presionado por varios escritos deste tipo, acabou presentando a dimisión.

<sup>20</sup> Barreiro Fernández, Xosé Ramón, *Historia de la Ciudad de La Coruña*, A Coruña: La Voz de Galicia, 1986.

<sup>21</sup> Barreiro Fernández, Xosé Ramón, *Parlamentarios de Galicia*, Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia e Real Academia Galega, 2001, pp. 498-499.

Para achegarnos á biografía deste personaxe así como á dos demais familiares da escritora botaremos man da obra de Dalmiro de la Válgoma *La condesa de Pardo Bazán y sus linajes*<sup>22</sup>, esta publicación constitúe unha das fontes máis acertadas para a investigación que nos ocupa.

Nado na nobre vila de Cambados o 5 de agosto de 1784, Miguel José Antonio María de Valvanera Pardo-Bazán era o vinculeiro do coronel do Real Corpo de Artillería Juan José Pardo de Lama y Pardo de Cela e de dona Luísa Bazán de Mendoza. Ambos os dous tiveran que superar a seria oposición do pai do noivo a este matrimonio. Pedro Pardo Patiño Montejano daba como argumento a inferior extracción social dos Bazán, aínda que paradoxalmente xa permitira a voda entre outro fillo seu, o vinculeiro para ser máis explícitos, Antonio Pardo, e María Benita, unha irmá da noiva<sup>23</sup>.

Foi preciso chegar á intervención xudicial e un auto da Real Audiencia de Galicia do 5 de febreiro de 1787 declarou a familia Bazán “distinguida, ilustre y honrada”, impúxoselle unha multa de dous mil ducados a don Pedro Pardo Patiño Montejano e concedéuselle licenza á parella para contraer matrimonio.

Don Miguel, o vinculeiro da parella, foi Colexial de Fonseca e serviu no Batallón de Literarios de Santiago na guerra da Independencia, da que se retirou, unha vez finalizada, co grao de Tenente Coronel de Infantería. Foi tamén xefe político –gobernador– da provincia de Lugo durante algúns anos, e deputado nas Cortes por Pontevedra na lexislatura 1834–1836, e novamente en 1836, nesta ocasión, e debido ás circunstancias políticas, nin sequera chegou a tomar posesión do cargo.

<sup>22</sup> Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la, *La Condesa de Pardo Bazán y sus linajes*, Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1952. A obra escríbese en vida de Blanca Quiroga y Pardo Bazán, última descendente directa da condesa, amiga persoal do autor, e quen lle facilita moitos dos datos que este nos ofrece.

<sup>23</sup> Neste punto cómpre facer un inciso para comentar as claves da vida dun irmán destas dúas mulleres, Pedro Bazán de Mendoza, Señor del Coto de Vigo, Rexedor Perpetuo de Cambados e Señor de Torres y Cores, expostas polo profesor Barreiro na publicación anteriormente citada. Unha interesante vida, moi adecuada para ser novelada aínda que quizais non por dona Emilia porque o azaroso da súa existencia é máis propio da pluma dun escritor romántico. Sinalar en resumo que se viu inmerso na etapa afrancesada pola que tomou partido, enfrontándose ademais ao grupo reitoral de Santiago, quen o mete en prisión no castelo de Santo Antón e o priva da cátedra de Dereito. Pouco despois é despouído dos seus títulos e os seus bens son secuestrados. Coa chegada dos franceses, ademais de recuperar os bens foi honrado con diversos títulos, entre eles o de Inspector da Universidade, é dicir, a máxima autoridade por encima do reitor. Co cambio de réxime tivo que refuxiarse en Francia, desde onde publicou en 1816 a tradución de *La Henriada* de Voltaire e o *Elogio de Meléndez Valdés* (1817), do que era amigo persoal. Debeu de morrer en Francia, en 1835, sen poder recuperar os seus cuantiosos bens.



## 220. MIGUEL DE PARDO-BAZÁN. P. Vanderlahen. 1823.

Miniatura. Acuarela e óleo/papel. 6 x 5 cm

Anotacións no anverso: "P Vanderlahen fecit. 1823", no lado dereito do espectador, en vertical.

No gabinete da rúa Tabernas.

### ANVERSO. Retrato de Miguel Pardo-Bazán

O personaxe presenta pouca variación con respecto ao retrato anterior; aínda que tamén é certo que entre un e outro hai tres anos de diferenza. Unicamente cambia a súa actitude, aquí máis relaxada. Se observamos o reverso poderíamos aproximarnos ao motivo que causou o encargo desta miniatura.

### REVERSO. Simbología do amor e da fidelidade

A imaxe con que se representan estes conceptos é descritiva e refinada ao mesmo tempo: a composición en vertical está determinada polo toro da árbore, do que parte unha única póla e da que pendura un arco e unha alxaba, a carón del, un medallón coas iniciais "MPB" entrelazadas apóiase nun pedestal decorado cunha grilanda que lles serve de peaña a dous corazóns atravesados por unha frecha. Do outro lado do medallón, aparece un can en actitude de atenta lealdade. Por encima do pedestal voa unha pomba que leva no peteiro unha coroa. Ao fondo aparece un templo clásico.

"Había casado Don Miguel, en La Coruña y su parroquia de Santiago, el 13 de diciembre de 1821, con Doña Joaquina Mosquera y Ribera"<sup>24</sup>. A orixe da miniatura está relacionada con isto e tamén, seguramente, coa obriga de exiliarse neste ano para retornar a España en 1833.

Dona Joaquina Mosquera y Ribera pertencía á casa de Baldomir (Guísamo, Bergondo, A Coruña). Filla de Gonzalo Mosquera, propietario dunha importante facenda na Coruña e que tivera durante os anos do primeiro liberalismo unha destacada actuación na historia de Galicia xa que foi presidente da primeira Xunta de Censura creada en 1810<sup>25</sup>.

Don Miguel morreu no ano 1839, o matrimonio non tivo máis ca un fillo; José Pardo Bazán, futuro pai da escritora.

<sup>24</sup> Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la, *Op. cit.*

<sup>25</sup> Barreiro Fernández, Xosé Ramón, *Parlamentarios de Galicia. Biografías de deputados e Senadores de Galicia (1810-1923)*, Santiago de Compostela: Real Academia Galega e Parlamento de Galicia, 2001, pp. 477-478.





#### 42. ANTONIO FRANCISCO SÁNCHEZ SEIJAS. Federico de Madrazo y Kuntz. 1845.

Óleo/lenzo. 65,5 x 54 cm

Sen sinatura e sen data, aínda que a ten o seu “pendant”.

Este óleo e o seguinte encabezan a listaxe de bens da rúa Tabernas e estaban localizados no salón principal.

**ELEGANCIA** e sobriedade son as impresións absolutas que estes dous soberbios óleos causan na retina. Hai máis: serenidade, nobreza, sinxeleza, detalle, luz, psicoloxía. En definitiva, hai un exquisito traballo de pintor.

Estes dous retratos pertencen á primeira etapa de Federico Madrazo, (Roma, 1815-Madrid, 1894), nela evidénciase unha busca centrada no detalle, na pureza da liña.

Federico Madrazo naceu en Roma. O seu pai, José Madrazo, estivo alí pensionado polo goberno español ata 1819, ano en que foi nomeado pintor de cámara de Carlos IV, o que obriga a familia a trasladarse a Madrid. En 1833, con dezaioito anos, Federico é admitido como individuo de mérito na Academia de Belas Artes de San Fernando, institución que chegaría a dirixir anos máis tarde. Pouco tempo despois marchou para París co fin de perfeccionar a súa técnica e alí permaneceu durante varios anos traballando no obradoiro de Ingres. Máis adiante trasladouse a Roma onde tomou contacto con Overbeck e o grupo de nazarenos alemáns. No ano 1842 instalouse en Madrid e a raíña Isabel II nomeouno primeiro pintor de cámara. Once anos despois asumiu a dirección do Museo do Prado, cargo no que sucedeu a seu pai. Aínda que cultivou todos os xéneros, destacou como admirable retratista; os seus case seiscentos retratos ofrécennos ademais unha completa galería das personalidades da vida española da segunda metade do século XIX.

Neste cadro, Madrazo retrata ao segundo marido de dona Socorro, Antonio Francisco Sánchez Seijas, padrastró de dona Amalia e padriño de dona Emilia, segundo consta na partida de nacemento desta, o 16 de setembro de 1851, na parroquia de san Nicolás da Coruña. Pertence á familia do cóengo compostelán fundador da Biblioteca do Consulado da Coruña, Pedro Sánchez Vaamonde. Esta relación de parentesco entre don Antonio e don Pedro quizais sexa o nexo que relaciona a dona Emilia con esta biblioteca, xa que a cita en varias ocasións como unha das fontes que contribuíron a aumentar e consolidar os seus coñecementos. Cómpre salientar tamén, por outra banda, que os escritos deste famoso patricio e economista galego da ilustración foron recompilados e prologados polo pai de dona Emilia<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Martínez-Barbeito, Carlos, *Op. cit.*



**43. MARÍA DEL SOCORRO SOMOZA Y PIÑEIRO DE LAS CASAS.**  
**Federico de Madrazo y Kuntz. 1845.**

Óleo/lenzo. 65,5 x 54 cm

Sinatura e data no ángulo inferior dereito: "F. de Madrazo, Madrid, 1845".

Este e o anterior encabezan os bens da rúa Tabernas, emprazados no salón principal.

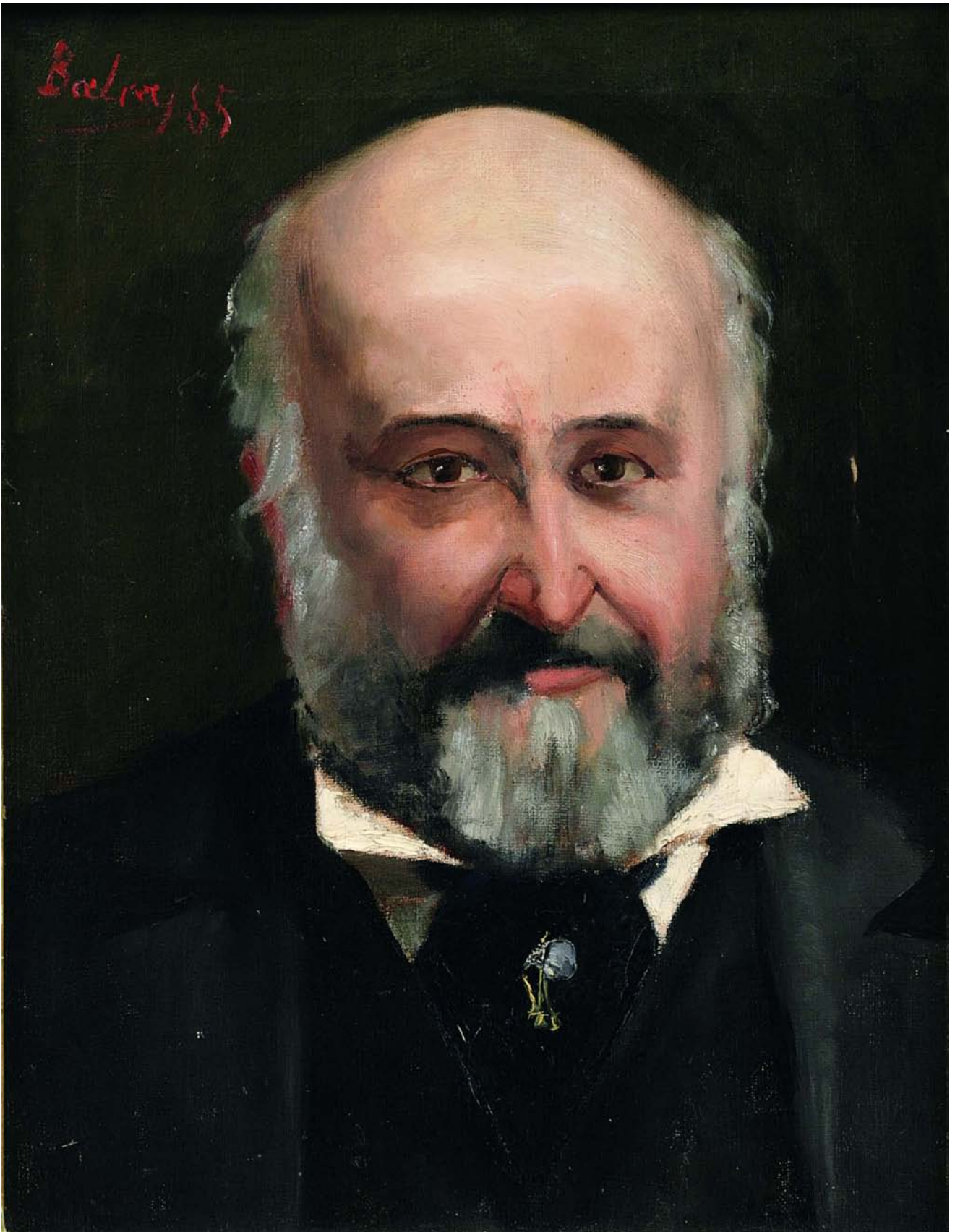
**DONA** Socorro - Manuela - María Dolores de Jesús - Vicenta - Ramona - Carmen - Dionisia - Somoza naceu en Santiago de Compostela en 1811 e alí morreu en 1853. Era filla de Juan Francisco Javier Somoza y Figueiras, Coronel de los Reales Ejércitos e Comandante de Armas e Regidor Perpetuo de Santiago; e de María Rosa Piñeiro y de las Casas, irmá, á súa vez, do afrancesado Antonio, VII Marqués de Bendaña, exiliado a Francia en 1814 e de Jerónimo e Francisco, os dous liberais radicais, e tamén exiliados<sup>27</sup>.

Do seu primeiro matrimonio con Juan Dionisio de la Rúa-Figueroa y Salazar, axudante de Granaderos da Garda Real, naceu dona Amalia. O segundo apelido, pertencente á fidalguía de orixe biscaíña, constitúe a única excepción de liñaxe foránea nos devanceiros de dona Emilia, segundo Dalmiro de la Válgoma.

<sup>27</sup> Barreiro Fernández, Xosé R., "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico", en *Jornadas sobre Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.



Bailey 55



## 62. JOSÉ PARDO BAZÁN Y MOSQUERA. Rafael Balsa de la Vega. 1885.

Óleo/lenzo. 35,5 x 27,5 cm

No ángulo superior esquerdo: "Balsa, 85".

Anotación na parte posterior do lenzo: "Conde de Pardo Bazán. El Excmo. Señor don José María Silverio Pardo-Bazán y Mosquera Mendoza y Ribera. Conde de Pardo-Bazán, etc. N.1828 +1890".

No dormitorio da rúa Tabernas.

**AÍNDA** que de calidade limitada, é o único retrato en óleo do pai de dona Emilia que hai na colección. A escritora, que tamén era consciente das limitacións nas obras de Balsa, déixanolo ver cando sobre el escribe:

Ya que de arte hablamos, recordaré que acaba de morir uno de los contados críticos de arte que en España escribían: me refiero a Balsa de la Vega. Discípulo de Casto Plasencia, empezó con vocación de pintor, pero yo, que le he visto trabajar, no creí nunca que pudiese llegar a la altura, no diré de su maestro, ni a la de alguno de los buenos discípulos de aquel artista. El pincel de Balsa era difícil, su creación lenta, y su dibujo, lo mejor que tenía, sin duda, no estaba bastante cursado. Y sin duda persuadido de esto mismo, Balsa de la Vega cultivó su vocación de escritor, habiendo llegado a adquirir competencia, merced a viajes y práctica, que es el elemento más educador del conocer.<sup>28</sup>

Rafael Balsa de la Vega (Padrón, 1859 - Madrid, 1913) estudou na Academia de San Fernando e tan só se dedicou á pintura na súa mocidade. Despois de viaxar por Europa e América abandonou o pincel para dedicarse á crítica de arte en libros e revistas. Deixou inacabado o "Catálogo artístico y monumental de las provincias gallegas", encargado polo Goberno.

Importante crítico de arte do momento e referente indispensable para analizar esa época, era amigo da familia da escritora. A cordialidade da relación faise gráfica nun libro da súa autoría que lle dedica a dona Emilia anos despois e que forma parte da súa biblioteca persoal, na Real Academia Galega <sup>29</sup>:

"A mi antigua y querida amiga Emilia Pardo Bazán (aún cuando el ruido es mucho mayor que la cantidad de nueces)."

Polo que respecta a don José María Silverio Pardo-Bazán y Mosquera, fillo único de don Miguel Pardo Bazán e de dona Joaquina Mosquera Ribera, naceu na Coruña e foi bautizado na igrexa de Santiago o 20 de xuño de 1827.

<sup>28</sup> Pardo Bazán, Emilia, "La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 23 de xuño de 1913, p. 410.

<sup>29</sup> Balsa de la Vega, Rafael, *Eugenio Lucas*, Madrid: Progreso Gráfico, 1911.



Morreu na mesma cidade, onde foi enterrado, en 1890.

Estudou na Universidade de Santiago e licenciouse en Leis no ano 1850. Exerceu como xurisconsulto, agrónomo e escritor e, preocupado fundamentalmente polo tema da propiedade rural galega, e en colaboración co conde de Pallares, publicou unha *Memoria sobre la necesidad de establecer escuelas de Agricultura en Galicia*, Madrid 1862. Participou na fundación da *Revista de Galicia* (Santiago, 1850), na que publicou novamente varios traballos sobre a propiedade rural no noso país. O título desta publicación repetírase na que dirixirá a súa filla en 1880 a quen, por certo, substituirá como director cando ela deba visitar o balneario de Vichy o ano seguinte.

Politicamente militou no Partido progresista de Olózaga ata 1856, como tal, foi nomeado alcalde da cidade da Coruña en 1854, e no mesmo ano, durante o Bienio Progresista, deputado a Cortes pola mesma provincia. No ano 1869 volveu ser elixido, polo que toda a familia se viu obrigada a trasladarse a Madrid, cidade na que pasaba os invernos<sup>30</sup>.

No ano 1869 acadou un escano pola sección da Coruña. Non formou parte de ningunha comisión e só falou en dúas ocasións. Foi probablemente o seu segundo discurso (3 de abril de 1869) no que facía unha importante defensa do papel da Igrexa —co que isto implica de desviación cara ao conservadorismo— sen someterse a ningunha disciplina de partido, valéronlle para ser elevado á condición de Conde de Pardo Bazán por Breve de Pío IX, o 13 de xuño de 1871. O 18 de outubro do mesmo ano solicitou autorización para o uso do devandito título en España, autorización que lle foi concedida por Amadeo de Savoia o 3 de febreiro de 1872 e que foi definitivamente aceptada pola monarquía española en 1908, grazas ás xestións da súa filla<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Barreiro Fernández, Xosé R., “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, *Jornadas sobre Emilia Pardo Bazán en el 150 aniversario de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001. Salientamos neste punto a puntualización do profesor Barreiro sobre a imposibilidade de que don José fose deputado polo Carballiño en 1868, dato tomado da mesma dona Emilia e repetido por todos os investigadores ata o momento da corrección.

<sup>31</sup> Barreiro Fernández, Xosé Ramón., *Parlamentarios de Galicia. Biografías de deputados e Senadores de Galicia (1810-1923)*, Santiago de Compostela: Real Academia Galega e Parlamento de Galicia, 2001, pp. 476-477.

Neste punto cómpre pór de manifesto certos trazos do seu carácter que foron determinantes para orientar a personalidade da escritora; por un lado, o seu talante liberal —liña na que foi educado e que el continuou exercendo— lévao a permitir que dona Emilia combine as súas inclinacións intelectuais coas consideradas naquela época tipicamente femininas; a súa biblioteca nunca se pechou á curiosidade dunha filla única que encontraba nos libros a mellor alternativa aos compañeiros de xogo que o estatus social lle negaba; por outro lado, a súa nobreza de espírito, que foi salientada en varias ocasións:

“[...] ajeno a toda ambición, y contento con su fortuna, rehusaba la admisión de cargos retribuidos.<sup>32</sup>”

Quizais poida servir de exemplo sobre a formación que decidiu para a súa filla, xa que a apoiou sempre, aludir ao que a escritora relata que seu pai adoitaba repetirlle:

Mira, hija mía, los hombres somos muy egoistas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para dos sexos.

Ela escribe sobre el a maneira de homenaxe:

Adornaban a mi padre clarísima inteligencia y no común instrucción; mas donde pudiesen faltarle los auxilios de ambos dones los supliría el instinto de justicia de su íntegro carácter [...]<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> AA.VV. *Los diputados pintados por sus hechos*, Tomo I. R. Labajos y Compañía. Santiago, 1869.

<sup>33</sup> “Stuart Mill”, *Nuevo Teatro Crítico*, ano II, núm. 17, maio de 1892, p. 69. Este fragmento pertence a un artigo que serviu de prólogo a *La esclavitud femenina*, tradución da obra de John Stuart Mill, que dona Emilia publicou na *Biblioteca de la mujer*. Tomo II.



### 38. AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA DE NOVA. Sen sinatura e sen data.

Atribuído a Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894).

Óleo/lenzo

48 x 39 cm

Anotacións na parte posterior do lenzo: “La Excma. Señora Doña Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza Salazar de Muñetones y Piñeyro, Condesa de Pardo-Bazan. N. 1831+ 1915”.

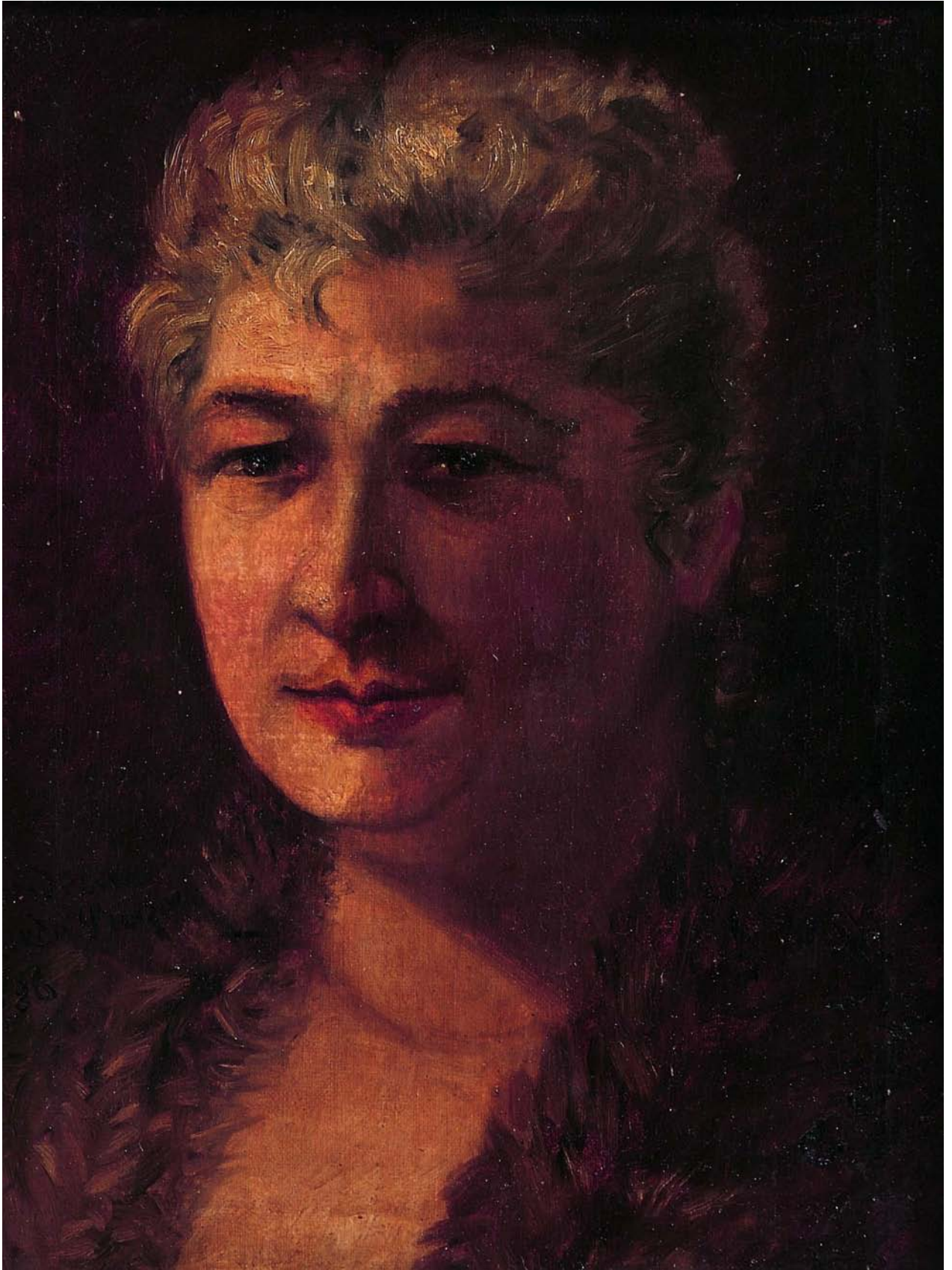
No gabinete da rúa Tabernas: “Retrato de Doña Amalia de la Rúa y Somoza, por Fierros (?)”.

A partir desta atribución tradicional a Fierros, habería que encadralo entre 1841 e 1855, época en que este autor asturiano, establecido en Galicia, se deixou influenciar polo gusto neoclásico, acentuando a elegancia que sempre posuíu a súa pintura cunha pincelada fina e coidada sen apenas empaste, ben aprendida do seu mestre Federico Madrazo.

As datas coinciden coa idade que podería ter a mociña retratada, entre quince e dezoito anos, xa que Amalia - Nicolasa de Bari- Juana Nepomucena -Ramona de la Rúa Figueroa y Somoza, foi bautizada na parroquia de san Miguel de Santiago de Compostela, o 6 de decembro de 1830, filla do matrimonio celebrado nesta mesma freguesía compostelá o 5 de marzo do mesmo ano, entre Juan Dionisio de la Rúa-Figueroa y Salazar, Capitán de Granaderos de la Guardia Real e María del Socorro Somoza y Piñeiro. Pertencía dona Amalia á extensa familia dos políticos, intelectuais e activistas liberais composteláns Rúa-Figueroa.

Nesta obra todo é fermoso e delicado: o satinado da seda, os encaixes, os brillos, as transparencias. Tamén o é o personaxe que adorna: a mirada, a postura, a pel, falan do refinamento típico da etapa neoclásica e do distinguido dunha muller pertencente á fidalguía urbana da época.





## 2. AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA. Autorretrato. 1880.

Óleo/lenzo

34,5 x 27 cm

Anotación no dorso: “La Excm. Señora Doña Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza Salazar de Muñatones y Piñeyro, Condesa De Pardo-Bazán. Autorretrato. N. 1831+ 1915”.

No dormitorio da rúa Tabernas.

**DALMIRO** de la Válgoma, que a coñeceu, escribe que se trataba dunha “dama de nobles características personales; tática y exacta”. E máis adiante, que era unha “mujer en quien compendiábanse las tradicionales características de la hijadalgo española”<sup>34</sup>.

Martínez-Barbeito tamén sinala, quizais de forma máis íntima:

Era doña Amalia también de noble familia, mujer inteligente, voluntariosa, sensible y cultivada. Tenía como aficiones [...] la culinaria y repostería, el bordado y la pintura.

Pérez de Ayala descríbela como “una señora muy sencilla, que siempre está callada”.

M. Ossorio<sup>35</sup> escribe sobre ela:

Esta señora cultiva la pintura, siendo su casa de la Coruña un verdadero Museo de cuadros, ya originales, ya copiados por la misma. A la Exposición celebrada en aquella capital en 1878 concurrió con buenas copias de Teniers, Rubens, Velazquez, Murillo y Pablo de Vos y otros asuntos, tomados de láminas y pintados al óleo.

E segue:

Una hija de la misma señora, Doña Emilia Pardo de Quiroga, concurrió también á la antedicha Exposición pública con una copia de Rubens.

<sup>34</sup> Válgoma, Dalmiro de la, *Op. cit.*

<sup>35</sup> Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*, Madrid, 1883-1884. Imprenta de Moreno y Rojas.





### 23. AMALIA DE LA RÚA. JOAQUÍN VAAMONDE. Sen sinatura e sen data.

Pastel / cartón

53,5 x 39,5 cm

Aproximadamente 1895

JOAQUÍN Vaamonde<sup>36</sup> [A Coruña, 1871 - Meirás, 1900] foi o pintor ao que dona Emilia protexeu e impulsou, pero foi por méritos propios —a calidade dos seus debuxos, a idealización das persoas retratadas, a beleza que respiran as súas obras— que se converteu no espello no que toda a alta sociedade española quixo verse reflectida. A inxente cantidade de traballo en que se viu envolto para poder atender toda a súa clientela, que o obrigaba a desatender a súa propia formación, levouno a unha crise que dona Emilia reflectiu no seguinte texto:

Su afán, residir largo tiempo en el extranjero, y allí educarse, completar su iniciación artística. Su ídolo, Sorolla, y la pincelada viril, amplia, fuerte, con luz plena y realidad hasta brutal. Su tormento, la ocupación a la que se consagraba. Yo solía recordarle, para calmar su fiebre, la frase de Alfredo de Musset: “Mi vaso es chico, pero bebo en mi vaso”.<sup>37</sup>

Neste busto realizado coa técnica do pastel non aparece a característica improvisación que o autor adoita aplicarlles aos retratos realizados con esta práctica; aquí apréciase, sen dúbida, o cariño que sente pola nai de dona Emilia, cariño que por outra parte é recíproco; non debemos esquecer que foi dona Amalia quen convenceu a súa filla para que recibise un case descoñecido pintor da Coruña na súa residencia de Meirás, e foi ela tamén quen lle axudou a montar o estudio en Madrid no ano 1895, cando a súa fama era xa incuestionable. Na agonía do pintor será dona Amalia quen o coide e Vaamonde deixa disposto no testamento que “la señora que tan generosa le presta su hospitalidad” sexa a encargada de organizar o seu enterramento, funerais e sufraxios xa que ela “se halla enterada de los deseos del otorgante en lo que a este punto se refiere”.

<sup>36</sup> Para unha maior aproximación a este pintor, remito ao magnífico catálogo da exposición monográfica que tivo lugar nas salas da Fundación Pedro Barrié de la Maza en colaboración co Museo de Pontevedra no ano 2001. No minucioso traballo de dona Ángeles Tilve cuestiónanse e resólvense todos os interrogantes que se puidesen suscitar sobre a súa figura.

<sup>37</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 3 de setembro de 1900.



### 57. AMALIA DE LA RÚA. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo

101,5 x 86 cm

Segundo a listaxe de bens realizada no ano 1971, no salón da rúa Goya: "Retrato de la abuela de la Marquesa de Cavalcanti, al parecer, por Vaamonde"

Por unha fotografía aparecida en *Blanco y Negro* en 1918, sabemos que este cadro estaba no gabinete de traballo de dona Emilia.

**TRÁTASE** dun soberbio retrato onde de novo aparece o carácter íntimo é ao mesmo tempo luxoso, definidor dos sentimentos de tenrura e respecto que dona Amalia inspiralle ao artista. A excepcional calidade vén dada pola unión dunha excelente destreza técnica e dunha refinada sobriedade; naturalidade e empaque, sinxeleza e distinción.

Neste cadro, Vaamonde segue as formas desenvolvidas no Barroco: sobre un fondo neutro e escuro xorde a figura en tres cuartos, construída coa impresionante monocromía que case unifica fondo e vestimenta. Cun dominio do recurso de contrastes lumínicos, centra a atención nas mans e na cara, modelándoos.

A pesar da discreción que impón esta —case— monocromía do óleo, consegue chamar a atención ao recrearse na textura, e esa factura desenvolta é a que converte en riqueza o xogo de pincel e de materia, que sinala a situación dos adornos de acibeche do vestido. Por outro lado, o severo do negro suavízase coa doce mirada que se fixa no espectador.







### 36. AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA. Sen sinatura e sen data. Ca. 1910

Óleo/lenzo

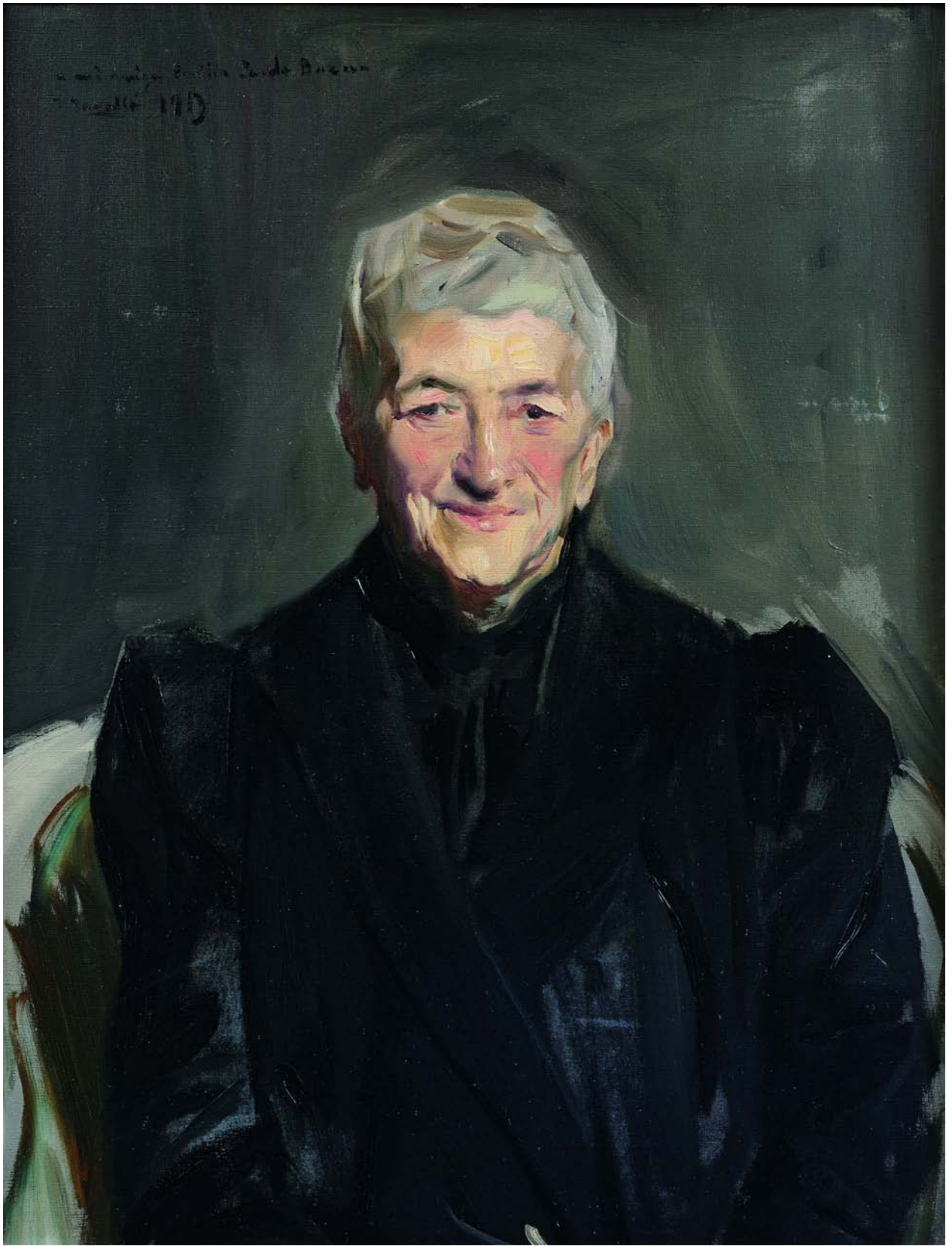
64 x 52 cm

Na sala da rúa Goya: "Retrato de la madre de Doña Emilia (pintura anónima)"

O personaxe coincide plenamente cunha fotografía que dona Amalia lle dedica á súa neta no seu 80 aniversario. Se datamos o seu nacemento en 1830, daquela, tanto a fotografía coma o retrato corresponden a 1910; este dato vese corroborado se o comparamos co retrato pintado por Sorolla en 1913, no que podemos observar un aspecto moi semellante da retratada.

Unha anciá miranos desde un espazo neutro, ten o pelo branco recollido nun moño e está vestida de negro, os encaixes brancos da camisa proporcionanlle á cara o contrapunto volumétrico e lumínico. O xesto da retratada, doce, sorrinte, de mirada directa, fálanos dunha muller intelixente e serena. Certamente non estamos ante unha obra de calidade, pero é un bo retrato porque o seu autor (autora?) captou a psicoloxía da muller.

Dona Amalia faleceu o 8 de febreiro de 1915.



#### 49. AMALIA DE LA RÚA CON 82 ANOS. Joaquín Sorolla y Bastida. 1913.

Óleo/lenzo

80 x 62 cm

Asinado e datado polo autor no ángulo superior esquerdo: "A mi amiga Emilia Pardo Bazán / J. Sorolla 1913"

Anotación no bastidor: "Condesa viuda de Pardo Bazán a los 82 años"

Situado en 1956 na sala pequena da rúa Goya. "Retrato de la abuela de Doña María de las Nieves (1913) por Sorolla".

**MAGNÍFICO** retrato de medio corpo de dona Amalia onde volve aparecer co pelo branco recollido nun moño sinxelo e cun austero vestido negro, como corresponde, por tradición, á estética e á dignidade dos nosos anciáns. A obra amosa intimidade e naturalidade, valores que tanto gustaban ao autor e á propia dona Amalia. Atopámonos novamente ante a mirada directa e o sorriso doce, e Sorolla exprésao cun traballo de pincel de longos percorridos e en ocasións, cheo de materia. Busca o efecto da pintura impresionista, e engádelle algún outro efecto demostrando que non lle interesan excesivamente nin a técnica nin a filosofía dos movementos artísticos. Aquí coma nas súas mellores obras, o éxito reside na rapidez de concepción e de execución.

Melchor Almagro realiza unha descrición de dona Amalia na que pon en palabras o expresado por Sorolla co pincel<sup>38</sup>:

Todas las virtudes de economía y laboriosidad se encarnaban en la anciana madre de la escritora, una señora aguileña y apergaminada, con la erguida testa blanca como el lino y las manos huesudas, que diríanse hechas al uso de la rueca donde hilaron las princesas antiguas. [...] Vestía la anciana madre de doña Emilia siempre de negro, a la moda de su tiempo, de rico gro o raso, si se trataba de asistir a ceremonias, tocándose con pequeñas capotas y abrigándose con manteletas ornadas de azabaches o abalorios que iban a maravilla con el perfil de medalla y el peinado isabelino, muy 1860, de la bondadosa dama. Ella representaba el orden hogareño, mientras su hija Emilia era la fantasía, el brillo, la celebridad.

Tras unha exitosa exposición en febreiro de 1909 en The Hispanic Society of America de Nova York, que foi visitada por dezaseis mil persoas nun mes, en 1911 o pintor asina un contrato privado co presidente da sociedade, Mr. Archer Milton Huntington polo que se compromete a realizar "una gran decoración con destino a la Biblioteca de la entidad", o hispanista e mecenas deulle liberdade a un Sorolla xa consagrado para seleccionar as representacións de "tipos populares" de España e os retratados que formarían parte da "galería de personaxes ilustres" da biblioteca da Hispanic

<sup>38</sup> Almagro Sanmartín, Melchor, *Bajo los tres últimos Borbones*, Madrid, (s.a.).



para mi querida  
m. de Louren  
Annalia  
a los 80 años



Society of America. Seguramente dos contactos que se estableceron para pintar, sempre do natural, á única muller que mereceu estar na galería, tomou forma este que enriquece a colección da Casa-Museo<sup>39</sup>.

A amizade entre Emilia Pardo Bazán e Joaquín Sorolla vén de vello, a condessa escribe sobre el en varias ocasións.

En *La Ilustración Artística*, por exemplo, dona Emilia describe unha visita ao taller do artista onde vira as teas que este presentaría na Exposición de Belas Artes de 1901. Como é de esperar, e de agradecer, o texto non é unicamente laudatorio cara a un artista que xa está no cume da súa carreira, senón que tamén é crítico, e esta crítica céntraa no xénero do retrato cun ritmo “en crescendo” e proporciona á prensa un artigo delicioso<sup>40</sup>:

[...] para llegar a manifestarlo así, por medio del pincel, se requiere una sumisión y una paciencia que Sorolla va adquiriendo — siempre *fremente*, siempre allá por dentro, revolucionario y ansioso de pintar; al aire libre, lo que le dé la gana -...” y sigue: “Descollar, como Goya, en el capricho original y en la *traducción* de almas y fisonomías que es el retrato, esto lo conseguirá Sorolla, en virtud de sus facultades excepcionales, pero es la verdadera labor ardua. El retrato, y sobre todo el de señora, se le ha resistido mucho. Su brocha cargada de colores, echa á tender sobre la tela el brochazo genial, se contenía y se empobrecía. Algunos retratos de la primera época de Sorolla parecen pintados al temple: son pálidos y secos.

A principios de 1915 dona Amalia enferma e morre. Nunha carta datada o 8 de marzo do mesmo ano, dona Emilia contesta a don Miguel de Unamuno, quen lle enviara o seu pésame polo pasamento de súa nai:

[...] mucho nos alegramos de que Vd. no olvidase el camino de la casa donde fue grata su presencia y mi madre ejerció con Vd. la hospitalidad a su estilo franco [...]

Máis dun lustro despois, o 10 de marzo de 1971, nunha carta dirixida á Real Academia Galega e asinada polo Marqués de Almeiras, naquel momento director do Museo de Belas Artes da Coruña, solicita o depósito do cadro na Institución que el dirixe, este depósito non se levará a cabo porque se reserva, con todos os demais obxectos, para a exposición que se ten prevista no Pazo Municipal da Coruña.

<sup>39</sup> Só existen outros dous retratos femininos pintados por Sorolla na Hispanic Society de Nova York, un de *La Reina Victoria Eugenia*, regalo do rei Afonso XIII, en 1911; e outro de *La Señora Ira Nelson Morris con sus hijos*, adquirido pola Sociedade en 1954, pero ningún deles nesta galería. Estes datos, e algún outro, foron facilitados pola nosa colega Marilluch Pinto, a quen desde aquí debemos agradecer o seu interese e profesionalidade.

<sup>40</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 1901, núm. 1009, p. 282





**29. PEDRO ANTONIO QUIROGA Y DE LA MAZA CO UNIFORME DE MAESTRANTE DE RONDA.**  
Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo

67 x 56 cm

No salón principal da rúa Tabernas

A listaxe elaborada en 1964 apunta que este retrato, así como a súa parella, son obra de Arturo Fernández Cersa, pero engádesse que poden ser copias deste a partir de orixinais de Dionisio Fierros. Sobre este asunto non posuímos suficiente documentación que nos permita ofrecer unha clara resposta, se ben podemos comprobar que a calidade das pezas e o tratamento dos valores plásticos non parecen concordar co que Dionisio Fierros ofrecía por aquelas datas. A falta de narración no cadro, a bidimensionalidade, a pose demasiado formal dos representados e a definición tan rotunda das masas son procedementos pouco habituais neste pintor.

Trátase do pai de José Quiroga y Pérez de Deza, marido de dona Emilia e segundo fillo do matrimonio. Os Quiroga, pertencentes á Real Maestranza de Ronda, veñen da casa de Santirso de Mabegondo. As probanzas da familia para ingresar en dita orde patentizan a nobreza do seu sangue.



**28. JUANA MARÍA DE LA ASUNCIÓN PÉREZ DE DEZA Y PINAL.**

Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/lenzo

67,5 x 56 cm

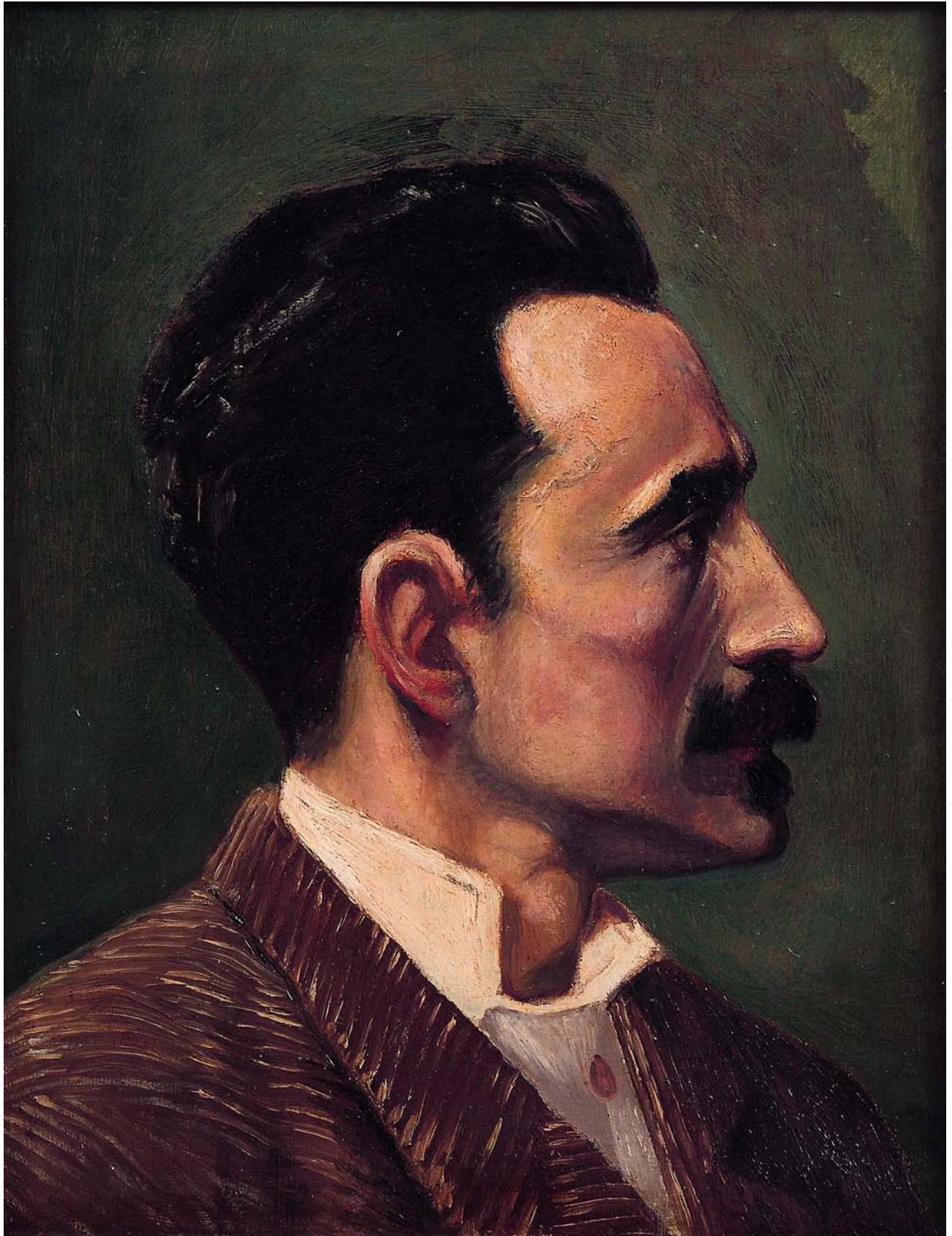
No salón principal da rúa Tabernas.

**DONA** María de la Asunción era a dona da casa de Corneda, no Irixo, O Carballiño. Casou na parroquia de Santa Eulalia de Banga o 16 de novembro de 1835, a mesma na que foi bautizado o seu fillo, José Quiroga, o 1 de xuño de 1848.

Este Pazo de Banga converteuse para a nosa escritora no lugar desde o que faría numerosas viaxes pola provincia de Ourense e onde escribiu unha boa parte da novela *El Cisne de Vilamorta*.

Recóllese a súa relación con esta provincia, e sobre todo coa capital, que incluíu varias veces nos seus textos co nome de *Auriabella* e que a nomeou filla adoptiva, nun monográfico do xornal *La Región* de Ourense, realizado por Maribel Outeiriño coa colaboración de Ogando Vázquez, o 20 de maio de 1997.







## 52. RETRATO DE JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA.

Sen sinatura e sen data. Últimas décadas de 1800.

Óleo/cartón prensado

35,5 x 26,5 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: "El Excmo. Señor Don José Antonio Fernando Quiroga y Pérez de Deza Mendinueta y Pinal, Conde de Pardo Bazán, Maestrante de la Real de Ronda".

No dormitorio da rúa Tabernas.

**ESTÁ** claro que é obra dun pintor afeccionado e, aínda que a calidade non é moita, ten un certo xogo de pincel e unha definición dos contornos e do volume moi aceptables.

A voda de Emilia Pardo Bazán e José Quiroga tivo lugar nas Torres de Meirás, o 10 de xullo de 1868, cando contaban con dezaseis e vinte anos respectivamente.

Don José era un afervoador carlista, partido no que militara desde novo, e este pode ser un dos motivos da adhesión que dona Emilia comparte na súa xuventude, xa que lles puxo aos seus dous primeiros fillos os nomes dos fillos de don Carlos.

Home de temperamento tranquilo gozaba nos momentos de lecer da súa afección pola ebanistería, da que deixou algunhas mostras que hoxe forman parte da colección do museo.



53. JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA. CABALEIRO DA REAL MAESTRANZA DE RONDA.  
Sen sinatura e sen data. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo

235 x 110 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

ESTAMOS ante un retrato de corpo enteiro e de tamaño natural onde Vaamonde dá mostras do seu dominio pictórico, sobre todo dunha elegante depuración, para determinar todos os aspectos da persoa e do cadro en si. Cunha paleta moi curta e contrastada, composta unicamente por catro cores: branco, negro, vermello e ouro, e co pincel mestre que posúe, define un “cumplidísimo caballero, de prócer estampa, y creyente y generoso espíritu”<sup>41</sup>. O lenzo destila respecto e distinción aos que contribúe a mirada directa e sosegada do retratado. A liberdade do pincel ao formar as plumas do sombreiro semella o contrapunto onde descarga a forza compositiva da metade superior do cadro.

Presidente do Círculo de Artesáns entre 1883-1885 e en 1887, 1888 e 1889, “la más culta, popular y democrática sociedad de La Coruña por aquel entonces”, segundo Martínez-Barbeito, Quiroga recibiu a reacción máis crítica da sociedade coruñesa ante a novela *La Tribuna*, de 1883 “bomba caída en el ambiente provinciano”, e este foi un dos motivos da separación amigable entre o matrimonio, aínda que, sen dúbida, fora decisiva a publicación de *La Cuestión Palpitante*, en 1882 e 1883. O Marqués del Santo Floro relátalo<sup>42</sup>:

Don José Quiroga, espoleado, presionado por sus paisanos, toma posiciones. A su alrededor, en Galicia, el ambiente se hace muy denso. Un sacerdote prestigioso se propone anatemizar desde el púlpito al libro y a la autora. Se habla de herejía, de excomunió. El señor Quiroga exige que el libro, en pleno éxito, sea retirado, que la autora se retracte públicamente, y por último, que renunciando a su carrera literaria no vuelva a tomar la pluma, no siendo para escribir a la familia. Preciso es elegir.

<sup>41</sup> Válgoma, Dalmiro de la, *Op. cit.*

<sup>42</sup> *Revista del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses*, ano VII, A Coruña, 1971, núm. 7.

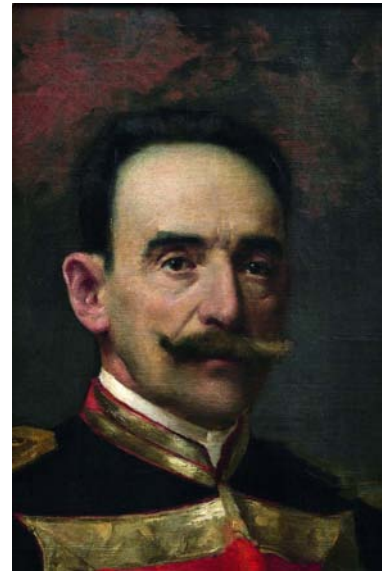
E dona Emilia elixiu.

No momento en que é retratado por Vaamonde, don José Quiroga ten 48 anos e está en plena madurez. Hai xa seis anos que o matrimonio se desfixera, aínda que as relacións entre ambos parecen ser amigables, incluso se temos en conta a existencia deste mesmo cadro, xa que é evidente que a invitación a ser retratado parte da escritora. Ademais, tanto don José como ela non dubidan en acudir xuntos a distintos actos que así o esixen, e os fillos, aínda que se manteñen ao lado da nai, pasan longas tempadas con seu pai no castelo de Santa Cruz.

O 12 de novembro de 1912 morre José Quiroga no Carballiño, e a condesa cumpre coa súa obriga social e gárdalle loito. Durante un ano non se deixa ver en público. Sobre esta cuestión, Carmen Bravo-Villasante, que obtivo moita da información directamente de dona Blanca, comenta algo digno de mención polos modos que transmite<sup>43</sup>:

La condesa guarda luto riguroso y no sale. Como tampoco va al [Teatro] Real, ese invierno oye las óperas por teléfono.

<sup>43</sup> Bravo-Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Revista de Occidente, 1962, p. 274.



55. CABEZA, ESTUDIO PARA O RETRATO DE JOSÉ QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA.  
Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo

46,8 x 34,2 cm

No dormitorio da rúa Goya: “Retrato del padre de la Marquesa de Cavalcanti, al parecer, por Vaamonde [boceto del original, existente en el Museo de La Coruña]”.

É probable que esta última alusión formara parte das intencións das herdeiras ou do mesmo Museo de Belas Artes da Coruña, que pouco despois solicitaría o Sorolla. O certo é que existiron doazóns das herdeiras a esa institución, seguramente co obxecto de perpetuar a presenza da familia na historia da cidade. Entre estas doazóns está a escribanía de prata, que xa fora utilizada, antes de dona Emilia, por don José Pardo Bazán; ademais de varios retratos de Vaamonde -*Dona Emilia Pardo Bazán* e *Dona Manuela Collantes*-, e de Corredoira -*Emilia Pardo Bazán*-. Así mesmo tamén consta nos seus fondos o magnífico tapiz renacentista *Speculum humanae vitae* que foi o núcleo central a partir do cal e seguindo unha idea da conservadora Amparo López Redondo, se fixo unha soberbia exposición<sup>44</sup>.

En canto á peza que nos ocupa cómpre sinalar que non estamos ante un bosquexo preliminar posto que o coidado no detalle é demasiado grande, e unicamente está esbozado o fondo. Probablemente é o resultado dunha petición ao autor para colgar un retrato tan logrado, que con seguridade satisfizo a todos, nun lugar máis íntimo, onde as dimensións do orixinal non o permitirían.

<sup>44</sup> “*Speculum humanae vitae*”. *Imaxe da morte nos inicios da Europa Moderna*, A Coruña: Museo de Belas Artes, 1997. Tamén na revista *Abrente*, 1994, núm. 26. pp. 187-206. E en “En torno al tapiz intitulado ‘*Speculum humanae vitae*’ que fue de doña Emilia Pardo Bazán”, *Espacio, tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Serie VIII, H.ª del Arte*, t. 11. 1998, pp. 155-176.





### 3. EMILIA PARDO BAZÁN AOS 16 ANOS. Amalia de la Rúa. 1875.

Óleo/lenzo. 76,5 x 59 cm. En óvalo

Anotacións ao dorso: "Emilia Pardo Bazán. La pintó su madre. 1875".

No salón principal da rúa Tabernas.

EN contra do que se le no dorso, na cartela lese o seguinte: "Pintada por su madre cuando la escritora tenía dieciséis años de edad, en 1867". Posiblemente as dúas referencias sexan fiables, xa que é un retrato pintado a partir dunha fotografía<sup>45</sup>. Sabemos que 1868 foi moi rico en experiencias para Pardo Bazán; irónicamente escribirá "Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la Revolución de septiembre de 1868". Esta fotografía está pois relacionada con algún destes "acontecementos" e aí está o motivo de que a súa nai a pasara ao lenzo.

Nesta época de xuventude Emilia xa sabía que a súa grande afección eran as letras; abríranselle xa as portas que albergaban o "nido de libros" -fermosa metáfora para definir a biblioteca paterna-, e xa se somerxera naquel "mar de delicias": Cervantes, Solís, Ercilla, Plutarco... A súa estancia no colexio para señoritas de Madrid xa rematara, e aínda que non era nada habitual, a educación liberal dos seus pais permítelle continuar coa súa formación, incluso xa publicara algo; en principio, como era de rigo; en forma de poemas. Ademais daqueles que fixera voar apaixonada, celebrando a chegada dos soldados vitoriosos da guerra de Marrocos, publicara en el *Album de la Caridad* de López Cortón, e tamén aparecera algún relato seu en xornais galegos e madrileños.

A voda con José Quiroga celébrase en Meirás o 10 de xullo de 1868. "Por su parte, todo hace pensar que la temperamental e imaginativa novia de dieciséis años no puede casarse sino muy enamorada."<sup>46</sup> Interésase polos estudos de Leis que o seu esposo realiza nas Universidades de Santiago de Compostela e Madrid, a onde trasladan a matrícula para acompañar a José Pardo Bazán, nomeado Deputado.

A partir deste 1868 virán os anos de adaptación ao papel que a sociedade ten deseñado para unha señora casada.

A señora de Quiroga, que segue a publicar, aínda que agora asina os seus artigos científicos "J. EPB. de Q."

<sup>45</sup> Este retrato fotográfico, conservado nos fondos da Fundación Lázaro Galdiano, e datado no ano 67-68, aparece así mesmo en Martínez Morás, Fernando, "La Condesa de Pardo Bazán", *Boletín de la Real Academia Galega*. 1 de xuño de 1921, núm. 139, pp. 249-250.

<sup>46</sup> Acosta, Eva, *Emilia Pardo Bazán, la luz en la batalla*, Barcelona: Lumen, 2007. O traballo desta investigadora deu como resultado a última e máis documentada biografía sobre Pardo Bazán. Tomamos del unha boa parte de referencias directas, xa que leva implícito un enorme e necesario traballo de recompilación de textos e datos biográficos.



A sa bonne amie  
Emilia Pardo Bazan  
Laurence de  
Gustav Wertheimer  
Paris 1887

#### 46. EMILIA PARDO BAZÁN. Gustav Wertheimer. 1887.

Óleo/lenzo

81,5 x 63,5 cm

Asinado, datado e dedicado no ángulo inferior dereito: "A sa bonne amie Emilia Pardo Bazán souvenir de Gustav Wertheimer. París 1887" .

Na "Sala a continuación del comedor" da rúa Tabernas.

EN 1887 Pardo Bazán é xa unha escritora consolidada e recoñecida a nivel europeo, ese ano edita *La madre naturaleza* (segunda parte de *Los pazos de Ulloa*) e, desde a separación matrimonial viaxa a París nos invernos, onde reparte o seu tempo entre reunións sociais e investigacións literarias. Así, en xaneiro de 1887, está en París, a rematar a súa conferencia para o Ateneo de Madrid sobre "La revolución y la novela en Rusia" que difundirá en España as obras de Turgueniev, Dostoievski, Gogol o Tolstoi (se é pouco habitual que unha muller dea unha conferencia, aínda o é máis que esta trate sobre crítica literaria). Pardo Bazán valora esta literatura como a mostra dun realismo matizado por elementos espirituais e relixiosos, moi afin á súa sensibilidade.

Á volta de Madrid, en xullo, é recibida na Coruña de xeito vitorioso; vinte carruaxes, centos de persoas, un arco triunfal no Círculo de Artesáns, recepcións...

[...] alguno menciona incluso la posibilidad de que corone sus triunfos con los honores de la Real Academia de la Lengua[...] Luego la caravana vuelve a ponerse en marcha, esta vez en dirección a la calle Tabernas. Por la noche el homenaje toma la forma de serenata y culmina con su nombramiento como Presidenta de Honor del Circo de Artesanos, en señal de reconocimiento a su condición de: «Mujer que supo conquistar gloria, entre las eminencias que descuellan en las letras y en la literatura»<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Acosta, Eva, *Op.cit.*

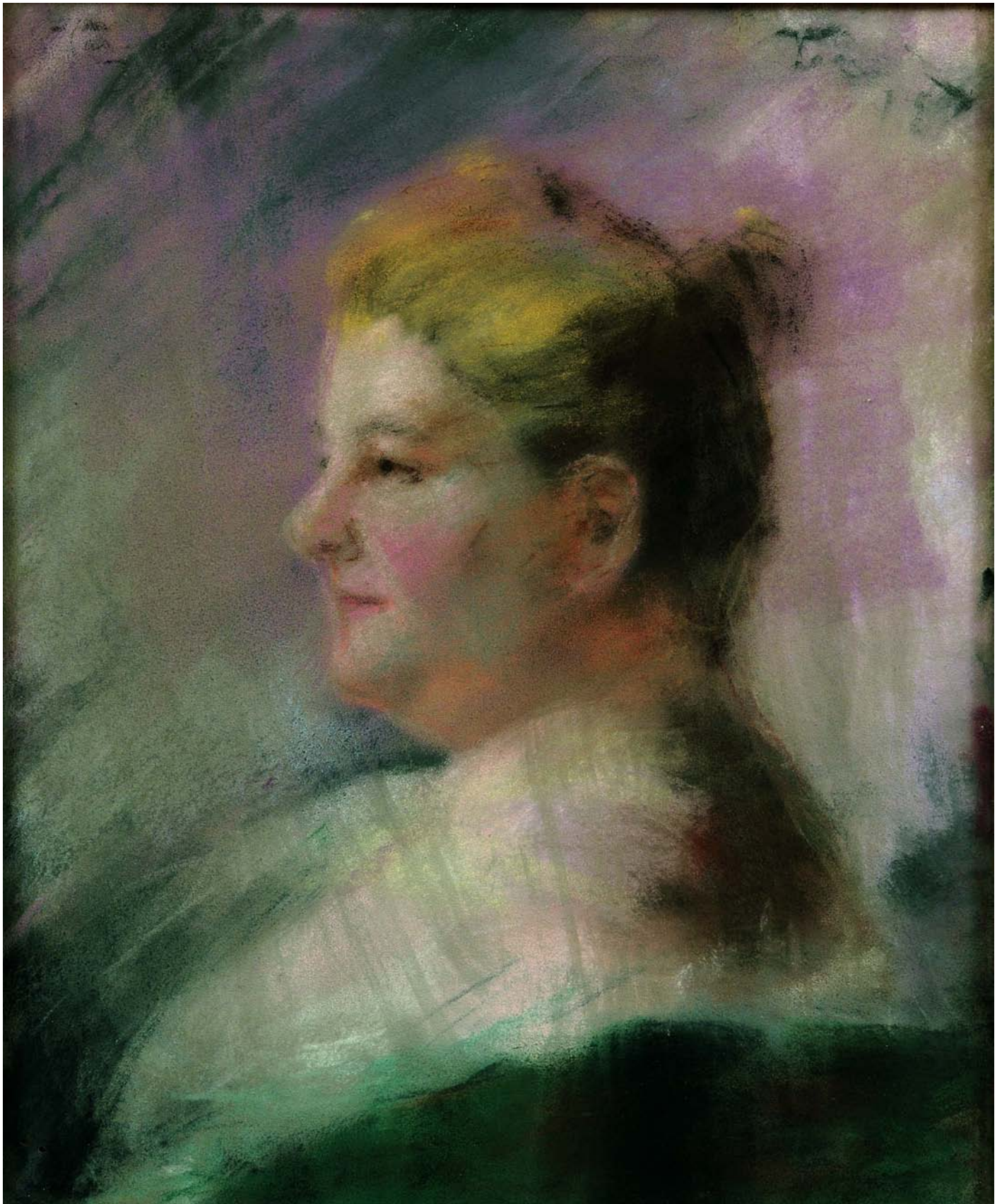
En setembro, en Ourense, preside o certame literario que homenaxea ao Padre Feijóo. E, entre os moitos artigos de prensa que está a editar, e aínda que rexeita todo atisbo de separatismo, neses meses no que o tema se debate en diversos foros, non dubida en pronunciarse sobre a situación que padece a súa terra natal no diario *El Imparcial*:

Cada mes salen de Galicia millares de homes; aldeas enteras quedan sin varón alguno, con sólo aquelas “viudas de vivos” cuyas tristesas cantó la musa regional; vastas extensiones del terreno son abandonadas por los colonos... (...); la profesión del “gancho” o reclutador de emigrantes es lucrativa como pocas; las empresas de vapores hacen su agosto, y a la puerta de los consignatarios se agrupan y atropellan grupos de mozos sanos y fornidos aguardando turno para embarcarse y llevar su fuerza y sangre juvenil a comarcas más clementes. (...) la verde tierra natal se nos aparece vestida de ortigas y maleza, recorrida por famélicas turbas de mujeres que ya no tienen ánimos ni para arrojar el grano de maíz en el removido terrón.



Todo isto, e máis, confórmaa neste ano no que Wertheimer retrata unha muller cun pano de encaixe que lle cobre a cabeza e os ombreiros, suxeito no peito cunha rosa, cun sorriso medio esbozado, cunha ollada que salienta o encanto da modelo. Xestos de graciosa coquetería captada ou quizais inducida polo pintor. Todo isto sobre un fondo case dourado, a modo de icona, e cunha pincelada apreciable: solta e abosquexada, aínda que máis na liña dos manchistas italianos, os *macchiaioli*, que na dos impresionistas franceses.

Gustav Wertheimer (Viena, 1847 - París, 1904), estivo moi vinculado ao grupo de Overbeck e os "Nazarenos alemáns", co que tamén se relacionou Federico Madrazo. Viviu e gozou de éxito en París, aínda que morreu na miseria.



## 51. EMILIA PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1897.

Pastel/cartón

66,5 x 56,5 cm

Na sala pequena da rúa Goya

“Acuarela. Retrato-busto de la Condesa de Pardo Bazán (Doña Emilia de Pardo Bazán)”.

O ano 1897 comeza para Pardo Bazán impartindo un curso cuadrimestral na “Escuela de Estudios Superiores” do Ateneo de Madrid. É a primeira muller que ocupa unha destas cátedras, e será tamén a única nos once anos que dure a iniciativa. O número de matriculados no seu curso case triplica ao dos inscritos no seguinte máis solicitado.

Edita este ano *El saludo de las brujas* e *El tesoro de Gastón*, dúas historias xa afastadas do naturalismo, agora a autora investiga os modos modernistas contemporáneos. Por outro lado, escribe o prólogo e aparece no primeiro tomo da publicación de sociedade *los salones de Madrid* onde aparece retratado o seu faladoiro madrileño ao que asisten aristócratas, políticos e literatos.

Así mesmo, colabora estreitamente con Lázaro Galdiano na edición da revista *La España Moderna*, que contribúe a fundar. Ademais, e isto é determinante, consolida definitivamente a súa faceta periodística. Ás súas colaboracións xa veteranas con *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal* e *La España Moderna*, engádese unha relación fixa con dúas revistas de luxoso formato: *Blanco y Negro*, de Madrid, e *La Ilustración Artística*, de Barcelona, onde colabora o seu amigo Castelar.

Esta Emilia Pardo Bazán de 42 anos preséntasenos nun retrato abosquexado, de perfil, onde destacan suaves matices tonais. A pouca definición do debuxo, máis que ao autor, débese á man dun restaurador moi pouco afortunado que incluso arrastrou a sinatura. E ao contemplar este, botamos de falta o magnífico retrato en pastel que Vaamonde asinou e que serviu de detonante para a amizade e o mecenado de dona Emilia. Só conservamos del unha fotografía enmarcada en paspartús cunha dedicatoria manuscrita da escritora ao poeta –autor; entre outros textos, da letra do himno galego- Eduardo Pondal. Grazas a este documento sabemos do orgullo que sentía por tan fermosa reprodución da súa persoa e intuímos que non será a única postal dedicada que existe.



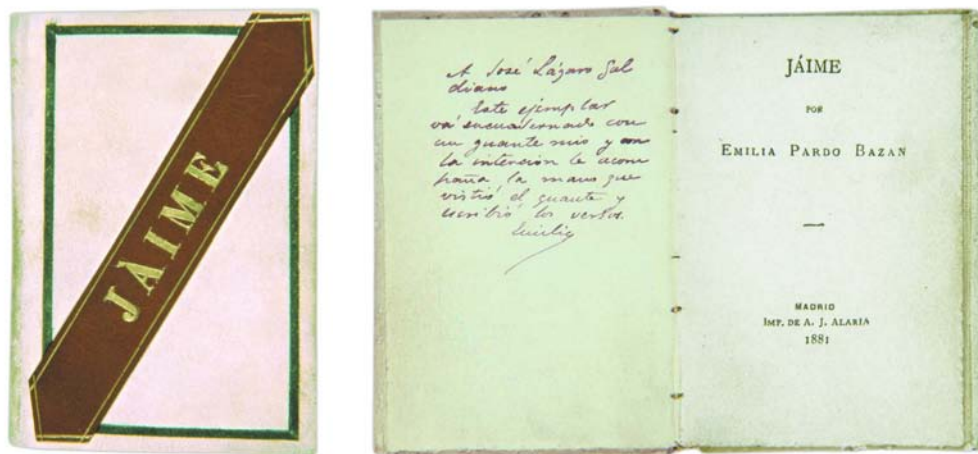
Con relación á execución do retrato comenta a propia escritora:

[...] todavía me parece ver el improvisado taller que en Meirás se arregló para mi retrato; las colchas de percal colocadas de modo que tamizasen la luz, y hasta un cuadro, puesto a guisa de mampara, ante los vidrios de una ventana que daba al jardín. Yo tenía escasa confianza en el resultado del retrato. Muchos me han hecho, y ninguno ha salido bien. El de Vaamonde dejó satisfechos a todos los que lo vieron y quedó terminado en tres sesiones.<sup>48</sup>

Nesas tres sesións, e acompañando o posar e o pintar con conversacións nas que ambos os personaxes encontraron moitos puntos afíns, quedou acabado o mellor retrato que se fixo dela, actualmente en paradoiro descoñecido.

<sup>48</sup> Pardo Bazán, Emilia, "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de setembro de 1900.





50. JAIME QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1897.

Pastel/Cartón

80,4 x 42,2 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

**RETRATO** de perfil, onde a verticalidade e a estilización da figura se equilibran cunha mancha verde, horizontal, que esboza o horizonte. A profundidade lógrase cunha sinxela mancha azul. Este tratamento de saturación do azul do fondo e do negro da chaqueta é case antipastel. Vaamonde busca aquí outra densidade, outro acabado, respectando a idea de bosquejo, aínda que non a de improvisación. Quizais o motivo teña que ver coa necesidade de dar idea de algo masculino e separalo do delicado e feminino da técnica do pastel.

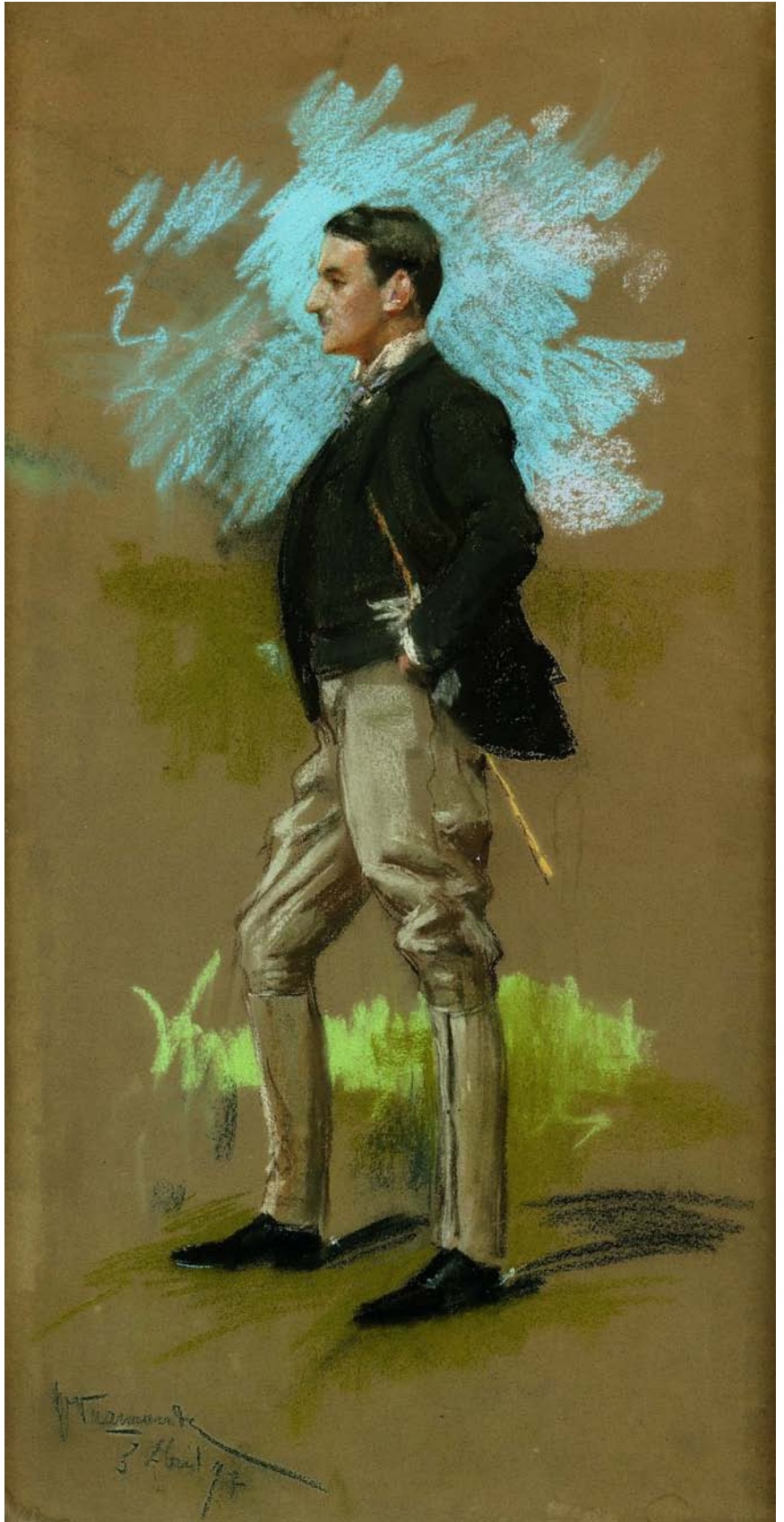
Oito anos despois da voda naceu Jaime. A maternidade faise escritura nun libriño de versos que se titula coma el:

Contenido el aliento  
y en quedos pasos  
llegueme hasta su cuna  
capullo blanco.

Esta publicación, *Jaime*, foi editada por Francisco Giner de los Ríos, amigo da familia, como regalo a dona Emilia, quen lle fixera chegar un borrador para pedir a súa opinión; dos trescentos exemplares editados quizais o máis interesante sexa o que custodia a biblioteca do Museo Lázaro Galdiano, xa que está encadernado cun guante da escritora, e leva a seguinte dedicatoria<sup>49</sup>:

<sup>49</sup> Pardo Bazán, Emilia, *Jaime*, Madrid: Imprenta de A. J. Alaria, 1881.





A José Lázaro Galdiano

Este exemplar vá encuadernado con un guante mio y con la intención acompaña la mano que vistió el guante y escribió los versos.

Emilia

Jaime José Emilio Elías Quiroga y Pardo Bazán foi afillado de bautismo de don Carlos de Borbón<sup>50</sup>. Cabaleiro do hábito de Santiago e da Real Maestranza de Ronda, participou na Guerra de África de 1909 como voluntario en Melilla no rexemento de húsares, onde pasou de soldado raso a cabo e despois a tenente da reserva gratuíta. En 1913 volveuse alistar para Tetuán, no rexemento Victoria, 28 de cabalería, cunha honrosa actuación na acción de Laurien.

En 1916, e como agasallo de voda, a súa nai logrará, por fin desde 1908, cederlle o título nobiliario con distinto nome (Torre de Cela). Tamén intenta, e consegue ao ano seguinte, que a Santa Sé lle recoñeza o título pontificio de Pardo Bazán, ao que ten dereito como filla única, así seguirá utilizando o título de Condesa de Pardo Bazán.

O 13 de outubro de 1918 é Jaime quen abre a cortina que cobre o monumento de Collaut Valera na Coruña, a condesa non asiste á inauguración, aínda que despois, no salón de plenos do Pazo Municipal, le un discurso no que reivindica o papel político para a muller.

O 12 de maio de 1921 estivo a carón da cama da nai. E foi el quen fixo a doazón ao Concello da Coruña, o 14 de novembro de 1925, do manuscrito no que a escritora estaba traballando: “La esfinge”, novela da que tiña escritos dous capítulos.

En 1926 inaugurou o monumento da rúa Princesa de Madrid, que fora construído por subscrición popular e na que tamén participaron as súas Maxestades, ademais de toda a alta sociedade, entre a que dona Emilia tiña as súas amizades.

Tamén escribiu como cronista *Notas sobre un viaxe a la Italia del Norte*, algunhas novelas de costumes e, como homenaxe á arma de cabalería —na que servira— unha *Cartilla táctica para las tropas de a caballo*<sup>51</sup>.

Don Jaime morreu, ao lado do seu fillo, de dezanove anos, nos primeiros día da Guerra Civil, o 11 de agosto de 1936.

<sup>50</sup> Palma, Ricardo, *Recuerdos de España*, Buenos Aires: J. Peuser, 1897, pp. 136.

<sup>51</sup> Correal, Narciso, “Gallegos Ilustres”, *El Ideal Gallego*, 27 de abril de 1938. Na biblioteca de dona Emilia encóntranse dúas das publicacións do seu fillo: *Aventuras de un francés, un alemán y un inglés en el siglo XXIX*, Madrid, 1902? Est. Tip. De Idamor Moreno, e do mesmo establecemento, *Notas de un viaje por la Italia del Norte*, Madrid, 1902.





#### 34. MANUELA ESTEBAN-COLLANTES Y SANDOVAL, CONDESA DE TORRE DE CELA. Camino. 1929.

Óleo/lenzo

82 x 64 cm

Asinado e datado no ángulo inferior dereito.

No salón principal da rúa Tabernas.

O autor, Ricardo Camino Calvo, (A Coruña, 1900 - 1996) estudou na Escola Superior de Belas Artes de San Fernando de Madrid. Foi discípulo de López Mezquita e Segunda Medalla na Exposición de Ferrol de 1924. Gañou unha Bolsa de Viaxe na Exposición Nacional de Belas Artes de 1934. Á súa volta exerceu como profesor de debuxo e pintura do colexio fundado por Fernando Blanco en Cee nos anos 1929-1932. En 1941 pasou a formar parte do Taller de Restauración do Museo do Prado.

Dona Manuela é a segunda filla dos primeiros Condes de Esteban-Collantes, título conferido por Afonso XII a seu pai, don Saturnino Esteban Miguel y Collantes, Senador Vitalicio, Ministro de Instrucción Pública y Belas Artes, Conselleiro de Estado, Gran Cruz de Isabel la Católica, etc.

Aquella Manolita Esteban-Collantes, hija del conde de este título, ministro de Instrucción Pública, que fue muy bella, brilló en sociedad y hoy es viuda y madre afligida por la muerte cruel de todo lo que amaba [...] .<sup>52</sup>

Refírese ao asasinato antes narrado. A dureza do episodio é enorme, nun só día quedou viúva e sen fillo, e quizais non se tivo demasiado en conta o que significou que ela accedese á doazón da casa Tabernas, sobre todo se consideramos que podía entregar en herdanza un patrimonio que tamén era seu.

Manuela Estaban-Collantes y Sandoval faleceu en Madrid o 8 de xullo de 1959.

Está enterrada, xunto coa súa familia, no mesmo panteón que a familia Pardo-Bazán, na cripta da Igrexa da Concepción de Madrid.

<sup>52</sup> Martínez Barbeito, Carlos, "La vida literaria", *El Correo Gallego*, 5 de xullo de 1956.





## 56. BLANCA QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo

65,9 x 48,5 cm

En orixe flanqueando a porta do salón de recibir da casa de San Bernardo.

No ano 71, no salón da rúa Goya: “Retrato de doña Maria de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, al parecer, por Vaamonde”.

A través dunha carta do pintor dirixida ao seu mestre Isidoro Brocos sabemos da suxestiva estratexia de dona Emilia para dar a coñecer o seu novo protexido; durante catro días convidou a un “chocolate artístico” no seu salón ao máis selecto da sociedade madrileña, alí estaban expostos os retratos que Vaamonde pintara das dúas fillas da escritora. Incluso a prensa informou sobre esta presentación.

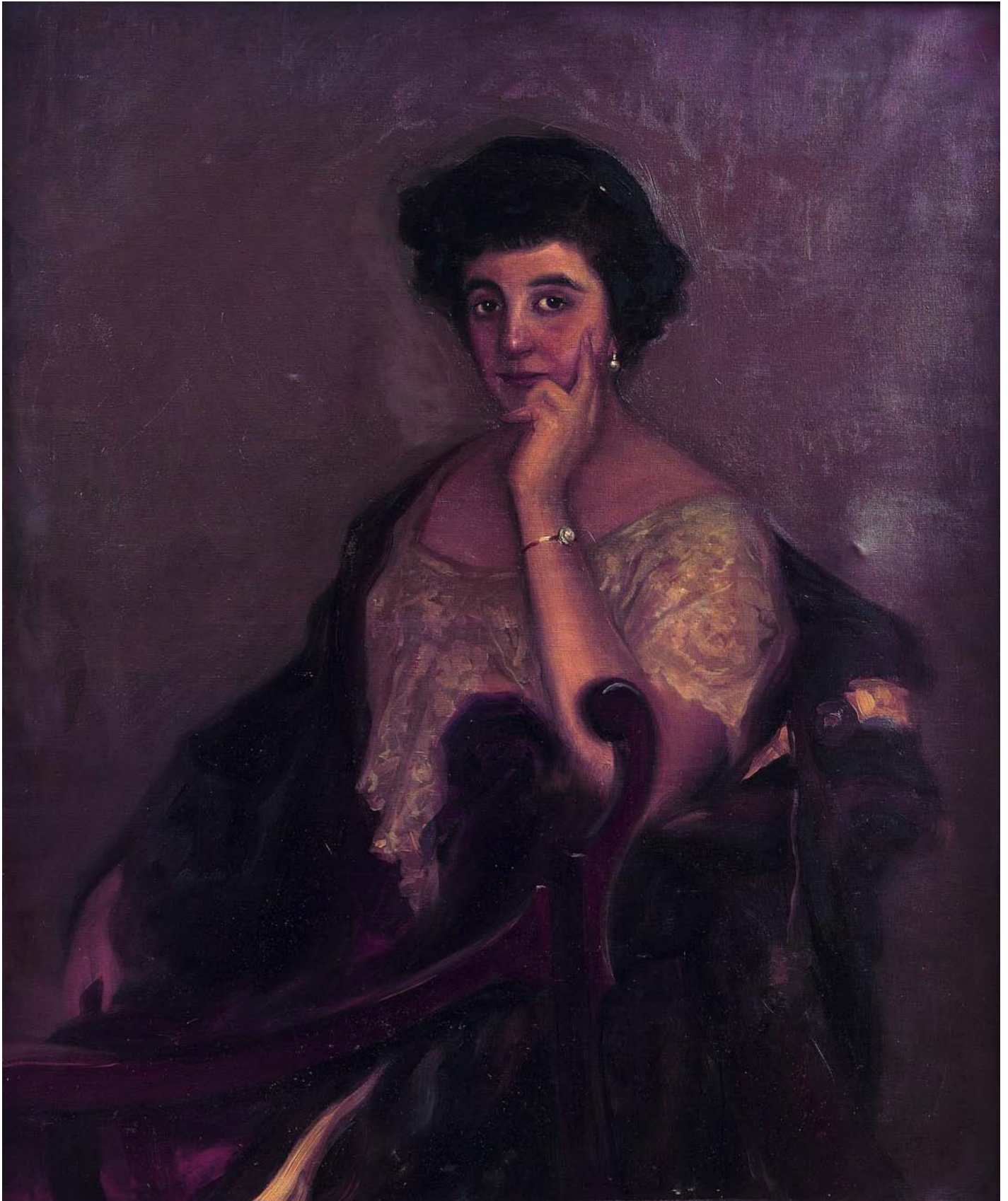
Anos despois, en 1912, todos os cadros de Vaamonde, ademais doutro retrato de dona Emilia, un desnudo de muller, unha xitana e un estudo do natural foron prestados pola condesa á Exposición de Pintura Regional Gallega, que tivo lugar no “Centro Gallego de Madrid”.

A peza que nos ocupa, como toda a produción de Vaamonde, inclúese entre as pezas de maior calidade da colección. Revela unha profunda observación do natural e un bo coñecemento da psicoloxía da representada. Desde un fondo neutro, cun foco de luz incidindo no rostro, o autor traballa en longas pinceladas contrapostas a pequenas aplicacións de masa pictórica no vestido e no pelo, establecendo así ese xogo de opostos característico xa nel. Tamén é fantástico o contraste cromático entre o amarelo e o negro.

A graza da pose desta mociña de dezaseis anos perdeuse porque tanto este cadro coma o de súa irmá pequena, en orixe de tamaño natural, foron cortados.

O descubrimento de Ángeles Tilve -conservadora do Museo de Pontevedra e coordinadora da exposición de Vaamonde antes citada- dunha publicación<sup>53</sup> na que aparece unha fotografía do salón da rúa San Bernardo, permítenos probalo: Efectivamente, os lenzos foron cortados. De retratos de corpo enteiro pasaron a ser retratos de busto, co que isto significa de perda de boa parte do sentido da obra. Por que esa mutilación, esa agresión contra o tamaño, contra a peza? Unicamente cabe unha resposta certa: por propiedade. Son seguramente as fillas as que deciden cortalos, elas son as representadas e prescinden do sentido da tea como elemento indivisible, quizais presionadas por unha nova localización onde seguramente non había o mesmo espazo.

<sup>53</sup> Zeda escribe o texto, as fotografías son de Amador. “Doña Emilia Pardo Bazán”, *Nuevo Mundo*, abril de 1899, núm 277.



## 21. BLANCA QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Sen sinatura e sen data. Principios do século XIX.

Óleo/lenzo.

120 x 103 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: “Exm. Condesa Pardo Bazán/San Bernardo nº 37”.

No salón principal da rúa Tabernas.

POSÚE o mesmo marco e similares dimensións ca o retrato que pintou Víctor Morelli do seu esposo, o xeneral Cavalcanti, en 1930, polo tanto, entendemos que ambos os dous formaban parella no salón, aínda que o que nos ocupa fose pintado moito antes, a proba é que a anotación nos remite á vivenda da que a familia se trasladou en 1916 á da rúa Princesa<sup>54</sup>. A vestimenta de Blanca é tamén característica de principios do século XIX.

Estamos ante un retrato idealizado de dona María de las Nieves. Nin o tipo de pincelada, fluída e ampla, nin a densidade matérica nos definen un autor que non posúe pincelada firme nin contorno preciso, unicamente podemos apuntar que parece estar situado máis cerca da idealizada racionalidade e o “equilibrio” neoclásicos, que do novo estilo modernista.

Sobre a retratada, nacida en 1879, Pérez de Ayala, secretario da sección de Literatura do Ateneo en 1906, o mesmo ano que dona Emilia foi nomeada Presidenta desta sección, anota o seu carácter simpático e gracioso.

Á súa educación académica refírese Kasabal, no artigo xa citado e publicado en *La Ilustración Artística*, cando apunta as ideas estéticas e pedagóxicas de súa nai:

De esto ha dado ejemplos en la práctica, haciendo que su encantadora hija mayor haya cursado en las aulas todas las asignaturas del grado de Bachiller en Artes, el cual ha tomado con notable aprovechamiento en públicos exámenes.

Emilio Canda escribe un artigo sobre esta “auténtica dama española de hondas virtudes cristianas” con motivo da súa morte (2 de decembro de 1970) e nel fai referencia á súa decisión de vender o Pazo das Torres de Meirás para agasallar con el a Francisco Franco:

<sup>54</sup> Almagro San Martín, Melchor, *Bajo los tres últimos borbones*, “De la calle San Bernardo trasladó la condesa sus penates a la de la Princesa, en las proximidades donde hoy se alza su estatua madrileña. Por entonces pidió y obtuvo cambiar la denominación del condado Pardo-Bazán, ya de Castilla, por el de Torre de Cella [...]”. Sabemos que estes feitos acaecen en dito ano de 1916.

Recién terminada la guerra, encontrándome en La Coruña como todos los veranos, recibí la visita del entonces gobernador civil don Julio Muñoz Aguilar. Me dijo que todas las fuerzas vivas de la provincia [...] habían tenido la iniciativa de regalar al caudillo de España una residencia veraniega y que habían pensado en mi pazo [...]. La idea no me hizo mucha gracia, no por el motivo que la inspiraba ni mucho menos, ¡válgame Dios!, sino porque ha sido norma de toda mi vida no vender ni enajenar nada de lo que he heredado de mis padres; pero el caso merecía hacer una excepción [...].<sup>55</sup>

Seguramente pesou sobre ela a inexistencia de herdeiros directos, seu irmán morrera ao comezo da Guerra Civil, súa irmá, en 1937 e o seu esposo en 1938. Viúva e sen descendencia debía procurar un destino a todo o seu patrimonio.

Nos fondos do museo existen numerosas pezas que proveñen de José Cavalcanti de Albuquerque y Padierna de Villapadierna, (Cuba, 1871- San Sebastián, 1938), o esposo de dona Blanca. Interesante personaxe que descende, por vía paterna, dunha nobre familia consular florentina que se estableceu en Portugal a mediados do século XVI a onde chegou para refuxiarse de Cosme de Médicis, quen descubriera a súa implicación nun complot contra el. Unha póla da familia trasladouse ao Brasil, onde emparentou coa casa dos Albuquerque. Neste país, o nome de Cavalcanti corresponde tamén a unha vila e municipio do Estado de Goyaz.

<sup>55</sup> ABC, 11 de febreiro de 1971.



En 1888, José Cavalcanti ingresou como alumno na Academia Militar de Toledo e despois na Academia de Aplicación de Cabalería. A pedimento seu formou parte do escuadrón expedicionario que foi a Cuba en 1895 e alí, por méritos de guerra, obtivo, en tres anos, os empregos de Primeiro Tenente, Capitán e Comandante, tres Cruces Vermellas do Mérito Militar, catro da mesma orde Pensionadas e unha de María Cristina. Permaneceu en Cuba ata 1898 e ao seu regreso á Península foi destinado ao Ministerio da Guerra, aos rexementos da Raíña e de Lusitania e foi enviado como agregado militar á Embaixada española en Roma. En 1909 foi nomeado Tenente Coronel nas campañas de Melilla en 1921 e Tenente Xeneral en 1924. Xefe da Casa Militar do Rei, acompañou numerosas comisións oficiais no estranxeiro, unha delas á República Arxentina con motivo do centenario da súa Independencia<sup>56</sup>.

Posiblemente o parentesco coa familia Quiroga Pardo-Bazán o inclinou máis, se cabe, a participar ocasionalmente na vida política; así, nas eleccións do ano 1914 foi elixido deputado polo distrito de Betanzos tras a renuncia de don Pedro de Miranda y Cárcer.

Reaparece politicamente no ano 1923 acompañando a Primo de Rivera no Golpe de Estado, polo que foi nomeado Vicepresidente do Primeiro Directorio Militar<sup>57</sup>.

En 1933 foi confinado na Coruña e expulsado do Corpo. En 1936 foi rehabilitado polo xeneral Francisco Franco.

<sup>56</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1958.

<sup>57</sup> Barreiro Fernández Xosé Ramón, *Parlamentarios de Galicia*, Santiago de Compostela Parlamento de Galicia e Real Academia Galega, 2001, pp. 173-174.





**65. JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE Y PADIERNA DE VILLAPADIERNA.**  
Torres Martín. Sen data, datable despois de 1909.

Lapis/papel

60 x 46 cm

COA dignidade propia dun militar, don José Cavalcanti, de busto, en tres cuartos, está vestido co uniforme de alabardeiros e investido coa estrela de catro puntas de Xeneral de Brigada. Loce no peito a Cruz Laureada de San Fernando, a máxima condecoración militar, que lle foi outorgada pola súa intervención na batalla de Taxdirt, en 1909. Nese mesmo ano foi nomeado coronel e xeneral de Brigada, polo que a datación deste retrato debe facerse a partir desta data.



**66. RETRATO DE CAVALCANTI VESTIDO CO UNIFORME DO REAL CUERPO DE ALABARDEROS. Victor Morelli. 1938.**

Óleo/lenzo. 150 x 95 cm. No salón principal da rúa Tabernas.

**CASADO** con Doña María de las Nieves Quiroga, el 24 de Octubre de 1910 en las Torres de Meirás [co título de coronel], el título de marqués le viene por gracia de su Majestad el Rey Don Alfonso XII en 1919<sup>58</sup>. Fue Caballero de la Orden Laureada de San Fernando y desempeñó entre otros puestos los de Vocal de Directorio Militar y de Jefe de la Casa Militar del Soberano; la Comandancia General de Alabarderos y la Subsecretaría del Ministerio de la Guerra, así como la Comandancia Militar de Melilla y las Capitanías Generales de Castilla la Vieja, Baleares y Andalucía.<sup>59</sup>

Pouco antes da voda, a condesa coméntalle á súa amiga e escritora Blanca de los Ríos:

Ahora que le he tratado de cerca, digo que es un hombre encantador, de cualidades y condiciones que realmente no abundan. Franco, simpático, bien educado, con corazón, amigo del trato y del afecto familiar, y de una conversación muy graciosa y atractiva. No me extraña que Blanca esté tan ilusionada, porque el muchacho vale un Perú. Estos elogios de futura suegra tienen doble valor; pero él dice que no soy suegra, sino suegro, a lo sumo.<sup>60</sup>

Co tempo, a confianza faise máis profunda. Nunha ocasión a condesa con formas entre amables e irónicas recrimínalle unha interrupción dicíndolle: “Es mejor que te calles, Pepe. Tú eres héroe.”<sup>61</sup>

Este magnífico retrato, pintado o mesmo ano da súa morte, en San Sebastián, revélanos un militar de grande empaque como efectivamente o foi, xa que na súa época era un dos máis destacados xenerais. Imponente na pose, o autor, especializado en temas militares, pinta o cun enfoque sutilmente contrapicado. No peito loce, entre outras, a Laureada de San Fernando e, encima, á esquerda, a Cruz Vermella do Mérito Militar Pensionada, unha das catro que lle outorgaron en Cuba. Ademais leva os cordóns vitalicios que evidencian que fora xefe do Cuarto Militar do Rei.

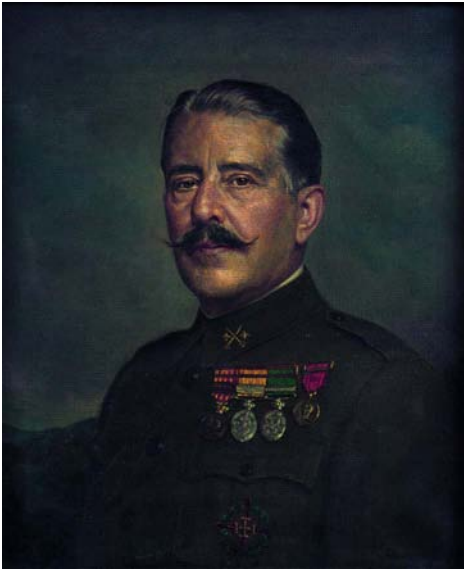
<sup>58</sup> O Real Decreto, ao crear o mencionado título dicía así: “Queriendo dar una prueba de mi Real Aprecio al General de Brigada D. José Cavalcanti de acuerdo con el parecer de Mi Consejo de Ministros, vengo en hacerle merced de Título del Reino, con la denominación de Marqués de Cavalcanti, para sí, sus hijos y sucesores legítimos”, Madrid, 17 de marzo de 1919, sendo ministro de Gracia y Justicia, don Alejandro Roselló. O Real Despacho é do 3 de abril do mesmo ano.

<sup>59</sup> Válgoma, Dalmiro de la, *Op. cit.*

<sup>60</sup> Carmen Bravo-Villasante presenta esta carta no seu libro, está datada do 12 de setembro de 1910. Lamentablemente e como en tantas outras ocasións, non proporciona a fonte.

<sup>61</sup> Martínez-Barbeito, Carlos, “Emilia Pardo Bazán, coruñesa”, *Revista del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses*, 1971, núm. 7, pp. 31-37.





JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE Y PADIERNA, TENENTE XENERAL E MARQUÉS DE CAVALCANTI. A. C [ilexible]. 1946?

Óleo/lenzo. 60 x 50,5 cm

Asinado e datado, aínda que ilexible, posiblemente Castellano.

No salón da rúa Goya.

**AMOS** no colo do uniforme o grao de Xeneral de División e no peito pódense distinguir, entre as catro medallas, as dúas centrais, ambas de prata: a medalla de Melilla, con tea amarela e a medalla de África, con tea verde.





REPRODUCCION



#### 44. JOSÉ CAVALCANTI DE ALBURQUERQUE VESTIDO CO UNIFORME DE GALA DO CUERPO DE ARTILLERÍA DE HÚSARES. Francisco Lloréns. 1944.

Óleo/lenzo. 113,5 x 80 cm

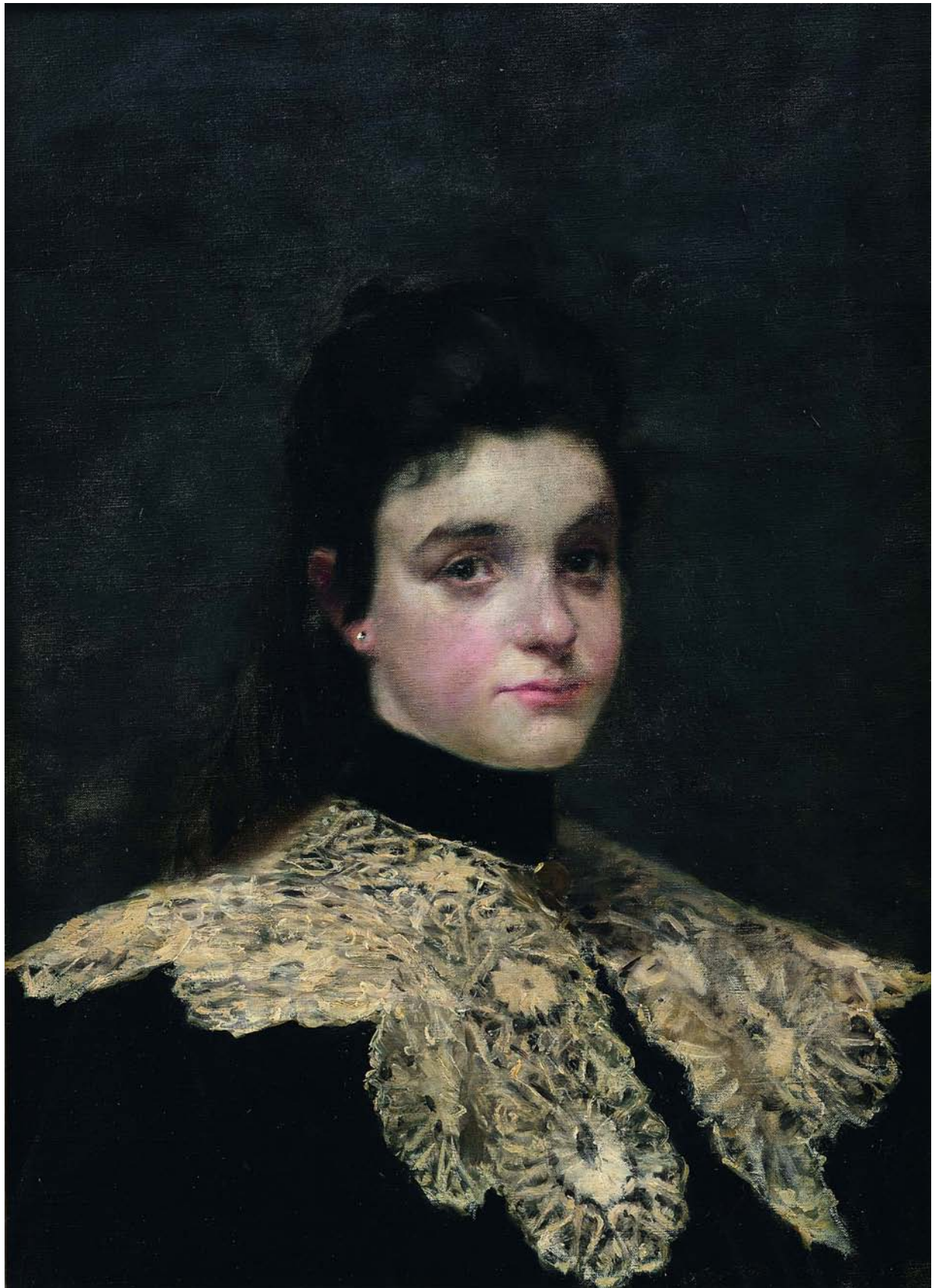
**ESTAMOS** ante un retrato encargado seis anos despois da morte do xeneral a un dos pintores de maior renome de Galicia.

Francisco Lloréns naceu na Coruña o 10 de abril de 1874, comezou os seus estudos artísticos na Escola de Artes e Oficios da Coruña onde foi discípulo, entre outros de Román Navarro. En 1892 viaxou a Madrid para estudar na escola de San Fernando e tamén acudiu ao taller de Joaquín Sorolla. En 1899 logrou Mención de Honor na Exposición Nacional de Belas Artes e en 1900, o Pensionado a Roma. Viaxou a Bélxica e Holanda. En 1906 foille outorgada a Terceira Medalla da Exposición Nacional, en 1908, a Segunda e en 1922, a Primeira; a estas distincións habería que engadir outras como a Internacional de Barcelona en 1907, ou a Medalla de Ouro da Universidade de Panamá en 1916. Foi catedrático da materia de Debuxo Artístico nas Escolas de Comercio de Barcelona e Madrid. En 1942 foi elixido membro da Real Academia de Belas Artes de San Fernando e Socio de Honor do Círculo de Belas Artes de Madrid. Morreu en Madrid o 12 de febreiro de 1948. En 1972, o Museo de Arte Contemporánea presentou unha exposición monográfica de onde sae un dos textos máis definitorios da súa vida e da súa obra: *Lloréns (1874 - 1948)*. O gran representante da “Xeración triunfante” galega, é un inmemorable paisaxista e retratista, para el posaron destacados personaxes da súa época incluída a condessa de Pardo Bazán.

Este é un dos últimos cadros que pinta Lloréns. En termos xerais non é un retrato atípico na traxectoria do pintor, no que a luz e a cor —dominando a azul en todas as súas gamas— son as pezas fundamentais da obra. A paisaxe en calma, sen liñas de fuxida, establécese case coma un fondo neutro.

Para determinar este retrato de honra, o autor baixa a liña do horizonte como recurso para establecer a categoría do representado, que unicamente loce no peito a Gran Cruz Laureada de San Fernando.





#### 54. CARMEN QUIROGA Y PARDO BAZÁN. Joaquín Vaamonde. 1895.

Óleo/lenzo

65,7 x 48 cm

No salón da rúa Goya: “Retrato de Doña Carmen Quiroga y Pardo Bazán, al parecer, por Vaamonde”.

É o primeiro dos retratos en óleo da familia de dona Emilia que sae da paleta de Vaamonde debido á especial predilección que sentía pola máis pequena dos Quiroga e Pardo Bazán. Foi pintado en xaneiro de 1895, co mesmo formato que presenta o de súa irmá Blanca, os dous de corpo enteiro e cunha factura moi similar.

O pincel no encaixe do colo é magnífico, esbozando o branco tecido a base de pinceladas rápidas, as máis densas do conxunto, cun dominio tal que se constrúe na distancia e que marca o volume do corpo, xa que aparece sobre un negro no que só hai mínimas referencias ao vestido que debía existir debaixo del. Como sempre que traballa en óleo, fai gala dun debuxo preciso e dunha delicadeza de factura desenvolta e minuciosa á vez.

Poderíamos aplicarlle a frase que dona Emilia lle dedicou a Sorolla en 1901: “es indudable que hay en él algo de velazquismo, pero ¡tan vaciado en el molde de Vaamonde!”<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 29 de abril de 1901, núm. 1009, p. 282.



Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Autores da casa

**NUNHA** familia onde o sentido artístico é tan elevado, que se relaciona con xentes do ámbito da cultura, movida indubidablemente polas súas propias inquiredanzas, resulta fácil entender que algunhas das obras que conforman a colección proveñan dos seus membros. Xa comentamos a afección á pintura de dona Amalia, e que a súa neta cursou o bacharelato en Artes aínda que non sabemos de ningunha obra da súa autoría. Pronto coñeceremos as pezas de verdadeira ebanistería que don José Pardo Bazán e don José Quiroga elaboraron, incluso nos chegou un óleo da propia escritora, e sabemos que non foi o único.

Velaquí o gran motivo dunha colección familiar: o afectivo. Ao valor obxectivo de calquera obra engádeselle, incluso en moitas ocasións, prima o valor subxectivo; e o autor e as evocacións que o seu propietario introduce nel son factores determinantes. Non é a nosa intención ditaminar a calidade do que compón esta colección. Que sexa o lector, se o cre oportuno, quen xulgue.

### DONA AMALIA

Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza [A Coruña, 1831—Madrid, 1915] amosou desde sempre a súa afección cara á pintura. Incluso participou en diversas exposicións rexionais e locais, como a que se celebrou no ano 1878 na Coruña. As obras da súa autoría que posúe a Casa-Museo, polo seu número e polo seu tamaño, demostran que pintar era para ela máis ca unha distracción, aínda que tamén é definitivo aclarar que non ten obra orixinal, unicamente dedicou o seu traballo a elaborar copias, coa evidente necesidade de aprender, para o que seleccionou autores e temas moi variados. De todas as maneiras, recoñecemos na súa obra un denominador común: a maior parte da súa pintura indaga na luz, ou, mellor, na súa ausencia, como método para construír as figuras. Gustábanlle os escorzos e os rostros modelados por unha forte iluminación focal que fai que se fundan coas sombras e que case elimina certas zonas.

Tecnicamente traballou ao óleo, aínda que exploraba o seu efecto en diversos soportes: lenzo, cartón, cobre... A súa pincelada adoita ser comedida, o seu traballo é o detalle e non se permitiu cargar o pincel.

Dona Amalia non asinou os seus traballos, polo que dámos a súa autoría como válida exclusivamente nas pezas que a acreditan como tal, aínda habendo outras onde parece bastante clara.



6. COPIA DE “ECCE HOMO” DE MURILLO. Amalia de la Rúa. 1860.

Óleo/lenzo. 64 x 47 cm

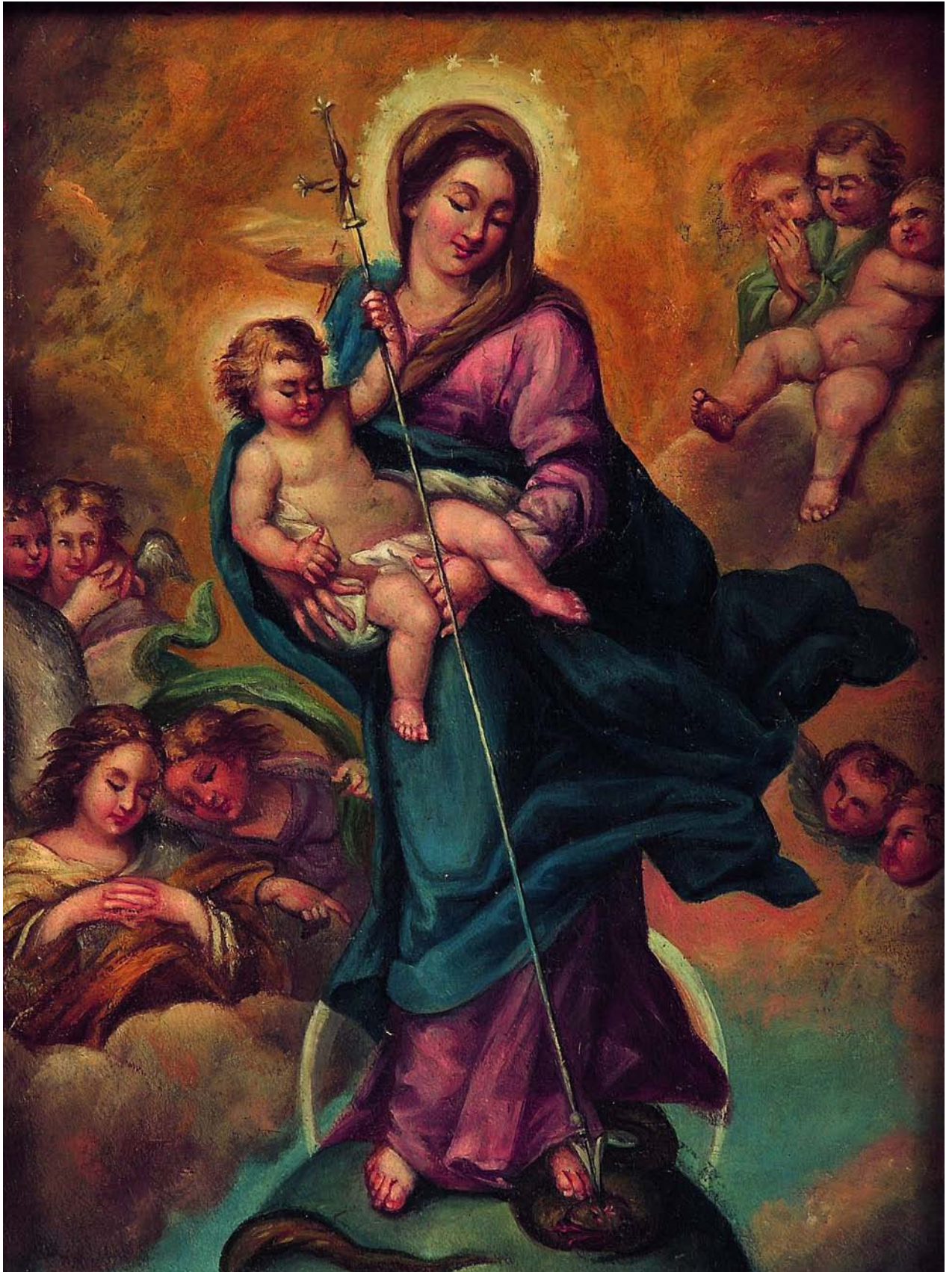
No dormitorio da rúa Tabernas.

5. COPIA DE “EL TRIUNFO DE BACO” DE VELÁZQUEZ. Amalia de la Rúa. Anterior a 1878.

Óleo/lenzo. 83 x 113 cm

PODEMOS datar esta peza baseándonos no texto de Ossorio y Bernard (op. cit. nota 35) xa que o autor escribe que dona Amalia se presenta a unha exposición na Coruña con varias obras, unha delas é unha “buena copia de Velázquez”, seguramente referíndose a esta.





## 10. VIRXE INMACULADA CONCEPCIÓN. Amalia de la Rúa. 1887.

Óleo/cobre. 26 x 19,5 cm

CASE con seguridade esteamos ante unha copia, aínda que as nosas pescudas non nos levaron a localizar o orixinal, quizais pola mesma abundancia de cadros realizados con esta temática en todas as escolas e en todos os estilos. De todas as maneiras, as referencias iconográficas deste tipo de representacións son interesantísimas, sobre todo polo aproveitamento para deixar claros auténticos dogmas de fe.

Coa Lúa baixo os pés, que fai referencia ao universo material creado, e rodeada por querubíns, que representan a creación espiritual, María písalle a cabeza á serpe do Paraíso. Sobre a súa cabeza, unha coroa con doce estrelas alude á nobreza da filla de Sión sobre Israel e as súas doce tribos, así como á maternidade sobre a Igrexa fundamentada nos doce apóstolos. Nun principio, a iconografía desta Virxe, representábaa soa, aínda que co tempo non é raro que apareza co Neno no colo, indicando que a súa maternidade divina é a causa e a razón última de todos os demais privilexios. A utilización das cores nesta tea axúdanos a establecer a época en que foi realizado, xa que as cores dos xacintos para a túnica e a azul do ceo para o manto son as que se propoñían con anterioridade á escola de Alonso Cano<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> González Gómez, J. M. e Carrasco Terriza, M. J., "Escultura Mariana Onubense", Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1981.







## DONA EMILIA

Ante a súa curiosidade innata, ante a ledicia de experimentalo todo, que amosou durante a súa vida, e seguramente influenciada pola súa nai, non é de estrañar que tamén indagase no mundo plástico, aínda que con escasa fortuna, o que non lle impediu seguir facéndoo. No artigo antes citado, dona Blanca coméntalle a Orestes Vara que “parte del techo del salón grande de las Torres de Meirás está pintado por ella.”

### 39. COPIA DE “OFICIAL DE HÚSARES ORDENANDO UNHA CARGA” DE THEODORE GÉRICAUT. Emilia Pardo Bazán. Último cuarto do século XIX.

Óleo/cartón

47 x 36 cm

Asinado “Emilia” cunha grafía que desvela a súa xuventude.

O orixinal é de 1812 e está exposto no Museo de Louvre co número de inventario 4885.

**POUCO** podemos dicir da técnica, na que o debuxo, o intento de mesturar distintas densidades matéricas e o cromatismo non son demasiado afortunados, si que o é a elección do autor a copiar, o xenio romántico Théodore Géricault (1791- 1824), que basea o seu estilo na observación directa da realidade, na ruptura co academicismo neoclásicista e na apertura cara a un novo estilo, aspectos dunha vida que non son descoñecidos para a nosa escritora.

Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

# Outros autores, outros temas, outras técnicas

POLO que respecta ás obras que non teñen como motivo ningún dos membros da familia nin foron pintadas por estes, cómpre dicir que se trata dun grupo de pezas moi interesantes tanto na forma como no fondo e que constitúen un apartado aleatorio no que englobamos diferentes linguaxes e épocas. É difícil, por non dicir imposible, saber con certeza cáles foron os factores que motivaron a presenza dalgúns destes lenzos na colección familiar. Outros cadros amósannolo de maneira evidente; dous deles semellan presentarnos claramente algúns dos gustos de dona Emilia: por un lado as vibrantes reunións sociais e por outro o silencio íntimo da lectura. Con todo, é moi posible que parte deles procedan doutra das afeccións da condesa; a visita das tendas de antigüidades. En liñas xerais, podemos dicir que todas estas pezas posúen a calidade suficiente como para seren adquiridas.

De todos os xeitos, e dunha muller que tan evidentemente gozaba da arte, bótase en falta un maior número de pezas, aínda que, en certa maneira é lexítimo que non chegaran á súa Casa-Museo. Sabemos da súa existencia noutras institucións e en coleccións privadas e entendemos que están alí por desexo dos seus herdeiros, que desta maneira agradecían e correspondían, ou unicamente obsequiaban, ás persoas que eles consideraban auténticas merecedoras e depositarias delas. Estes herdeiros contribuíron así a expandir a memoria da nosa escritora.

## PINTURA RELIXIOSA

Podemos afirmar que a presenza da pintura relixiosa nesta colección non vén dada unicamente por ser un dos temas máis utilizados na historia da arte. A relixiosidade da familia Pardo Bazán xogou, con toda probabilidade, un papel moi importante no momento de escoller as obras que pasarían a formar parte do patrimonio familiar.



4. Copia de “Os desposorios místicos de Santa Catalina e San Sebastián”, de Correggio. Sen sinatura e sen data. Finais do século XVIII, principios do século XIX.

Óleo/lenzo

101,5 x 100 cm

Na sala pequena da rúa Goya, o 14 de xaneiro de 1971.

O orixinal, que data de 1520, está exposto no Museo de Louvre.

Serve para apoiar a datación a maneira de elaborar a capa de preparación do lenzo, neste caso trátase dunha capa negra, característica da época de Goya, sobre a que se realiza unha copia moi correcta dunha obra tamén moi imitada nestas datas. No caso que nos ocupa, a pintura está bastante desgastada e moi restaurada.



22. Copia de “A Virxe co neno” de Tiziano. Sen sinatura e sen data. Século XVII.

Óleo/lenzo

167 x 124,5 cm

No corredor da rúa Goya: “Cuadro de Virgen con Niño de 2 x 1,20 metros aproximadamente”.

O orixinal está emprazado na colección Albertina<sup>65</sup>. Esta copia, de evidente factura italiana, foi realizada por un bo copista aínda que non dominara os panos nin os volumes.

A capa de preparación, vermella, é típica do século XVII, aínda que tamén gozou de grande auxe no século XIX. De todas as maneiras, o desgaste da película pictórica, moi evidente en certas zonas, non parece que nos permita datalo tan recentemente.

<sup>65</sup> Cagli y Valcanover, F., *L'opera completa di Tiziano*, Milano, 1969.



24. San Francisco de Paula. Sen sinatura e sen data. Copia dun orixinal do século XVII sen identificar.

Óleo/lenzo

84,5 x 62,5 cm

**PROCEDÍA** san Francisco de Paula dunha familia humilde da Italia meridional, desde moi novo emprendeu vida de penitencia no deserto, pouco despois e en unión con outros homes desexosos de santidad fundou a Congregación dos Mínimos e morreu case centenario en 1507 <sup>66</sup>.

No ángulo superior esquerdo, no disco rodeado de lapas que se establece como punto de luz, aparece a inscrición “CHARITAS”, divisa e atributo deste santo xunto co bastón curvado que tamén aparece no cadro.

<sup>66</sup> Rean, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958. T. 1.





## RETRATOS

Nesta sección inclúense pezas moi variadas entre si, de diferente factura e época, destacan entre elas dúas, dous retratos da familia dos Borbóns, que nos suscitan certas cuestións: ¿Cal é o motivo da súa presenza na colección? Sabemos que dona Emilia se recoñecía como monárquica. O título de condesa recibeo directamente de Afonso XIII, que visitou Meirás nalgunha ocasión. De tódolos xeitos, parece que por encima das tendencias políticas da familia está o ánimo de posuír pezas de certo valor estético.

**14. COPIA DE “INFANTE CARDEAL DON LUIS ANTONIO DE BORBÓN” DE JEAN RANC.  
Sinatura ilexible. Sen data.**

Óleo/lenzo. 63 x 43,5 cm

O orixinal, no Museo del Prado, está catalogado co número 2265.

**JEAN Ranc**<sup>67</sup> (1674 - 1735), retratista barroco de orixe francesa, exerceu en España como pintor de cámara de Filipe V, é dicir, do primeiro Borbón que entra en España tras a morte de Carlos II. Contan as crónicas que foi nos seus aposentos onde se declarou o incendio que acabou co Alcázar de Madrid, no terreo onde sería construído o Palacio Real.

Dentro dun óvalo aparece o fillo de Felipe V (Duque de Anjou e neto de Luís XIV, vencedor da Guerra de Sucesión Española) e de Isabel de Farnesio, Infante de España e Conde de Chinchon. Foi ordenado Arcebispo de Toledo e Sevilla aos oito anos de idade, cargo que abandonaría por falta de vocación. Casou posteriormente cunha aristócrata aragonesa: María Teresa de Vallabriga y Roza.

Estamos ante un retrato de empaque onde a casaca bordada, a perruca empoada e a banda azul, da orde de Saint-Esprit, lle proporcionan a dignidade de rango.

**15. COPIA DE “RETRATO DE FERNANDO VI”. Anónimo español do século XVIII<sup>68</sup>.**

Óleo/lenzo. 73,5 x 60,5 cm

Na sala da rúa Goya, “Retrato (copia), al parecer, de Felipe V”.

O erro é evidente, aínda que bastante común, porque a iconografía dos dous personaxes é o suficientemente semellante como para que se dea en moitas ocasións.

De medio corpo, sentado, en tres cuartos, Fernando VI (1713-1759), fillo de Filipe V e de María Luísa de Savoia, aparece vestido de traxe rexio e coa perruca empoada. Pegada ao seu brazo esquerdo sitúase unha coroa, e detrás, como nun plano de fondo, álzase unha figura da arquitectura clásica.

<sup>67</sup> Museo do Prado. *Inventario general de pinturas*, Vol. I., Madrid, 1990. Co número de inventario actualizado: 2.265.

<sup>68</sup> O orixinal, tamén no Museo do Prado, posúe como número de inventario actualizado o 5.296.



**58. A VIZCONDESA JACQUES D'AVIGNON.**

Joszi Arpad Koppai. Asinado pero non datado. Posterior a 1880.

Pastel e lapis/papel

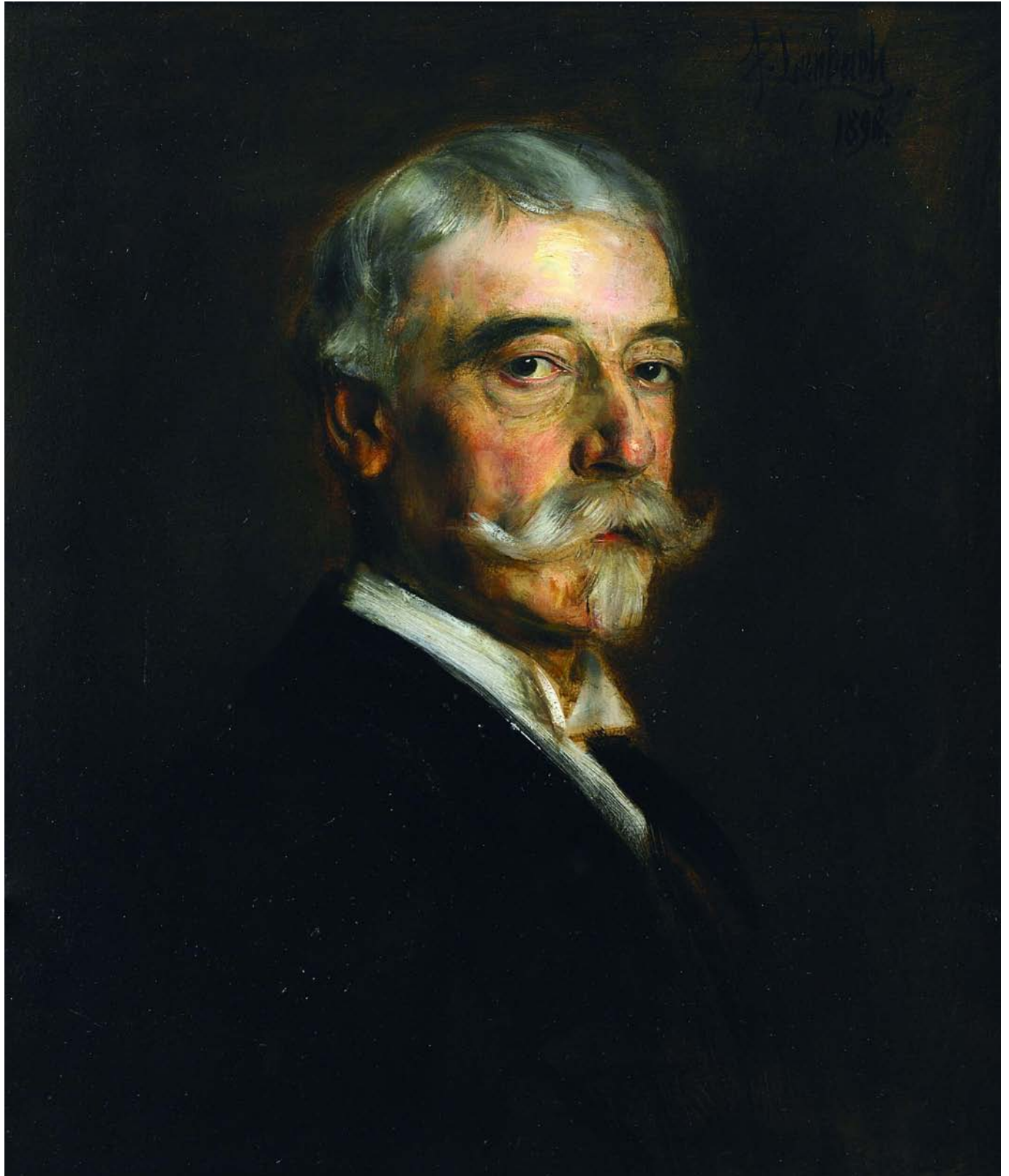
150 x 91 cm

No corredor da rúa Goya: "Retrato de una dama, (belga, de la familia del General Marqués de Cavalcanti). Dibujo."

A partir de 1880 este autor, en principio dedicado á arquitectura en Viena, exerce tamén como pintor.

Pastel románticista belísimo; é difícil destacar algo entre todos os elementos do conxunto, desde a cortinaxe de seda, satinada e de valores plásticos suaves e densos á vez, á elegante figura de perfil, a súa delicada encarnadura e o seu vestido, de encaixes negros, que ofrece á mirada do espectador un doce rostro en tres cuartos.

Na cláusula décimo sexta do seu testamento, dona Blanca fixolles certo legado aos "Vizcondes de Jacques D'Avignon, que viven en Bruselas, Bélxica.", dato que nos induce a pensar que existía certa relación.





#### 45. RETRATO DE CABALEIRO. Franz Seraph von Lenbach. 1898.

Óleo/cartón prensado

57 x 49 cm

Asinado e datado no ángulo superior dereito.

No salón da rúa Goya “Retrato –buenísimo– por Lenbach, de un pariente del marqués de Cavalcanti (1898)”. No seu testamento, dona Blanca tamén se refire a estes parentes alemáns.

**EFFECTIVAMENTE**, é un retrato boísimo, un óleo dunha factura moi interesante posto que conserva o bosquexo a lapis como a estrutura en que se apoia unha pintura moi diluída e detallada, excepto onde quere plasmar as manchas de luz, que, co mesmo coidado, pasa a ser máis densa.

Franz Seraph von Lenbach (1836-1904), foi director da Academia de Múnic en 1874 e retratista oficial dos fundadores da “Gran Alemaña”: Guillermo I, Motke e Bismark, tamén sabemos da existencia dunha galería Lenbach, en Múnic. En España, o Museo de Arte Moderno de Madrid, ten un retrato do mesmo autor de *Dona Paz de Borbón*. Os dous están moi na liña do neorromanticismo alemán de estilo “rembranesco”.

Dona Emilia alude a este pintor cando comenta a:

Exposición de París, en cuya Centenal y Decenal el retrato brilló a tal altura y en donde [...] diversos autores, entre ellos Lenbach [...] nos encantaron con retratos a veces sencillísimos [...] <sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Pardo Bazán, Emilia, en *La ilustración Artística*.



## ESCENAS DE XÉNERO

En xeral, englóbanse dentro deste amplo termo as pinturas nas que se amosa a persoas levando a cabo algún tipo de actividade, precisamente esa acción é o importante. Na pintura de xénero non importa a identificación das persoas, senón o seu xesto. Na colección da Casa-Museo só existen dúas pezas que poidan ser incluídas neste apartado, pero son significativas porque identifican perfectamente os dous aspectos máis relevantes da nosa escritora: o seu lado público, plenamente social, e a súa parte privada, íntima, de estudo.

### 19. A LECTORA. Sen sinatura e sen data. Último cuarto do século XIX.

Óleo/ferro. 48 x 56'5 cm

No vestíbulo da rúa Goya: “Cobre (siglo XIX) Mujer sentada en una silla”.

**ESTAMOS** ante unha boa obra non española —quizais de escola francesa— na que apreciamos unha grande influencia de La Tour no tratamento lumínico, aínda que o tema está máis próximo a Vermeer: o íntimo, a soidade dunha dama. Non hai máis, nin outros datos, nin sinatura, nin lendas, só sabemos que é unha moza retratada coa transcendencia do non transcendente. Unha escena de xénero, o mundo cotián co contido poético dunha escena trivial.





**41. PALCO DE ÓPERA. F. MUÑIZ. Sen data. Principios do século XX.**

Óleo/táboa.

52 x 38 cm

Asinado no ángulo inferior esquerdo: "F. Muñiz".

No vestíbulo da rúa Goya: "Palcos de un espectáculo y gente en ellos".

FOI totalmente improdutiva a busca do autor deste delicioso cadro de época; xogo de pincel, cores e brillos retratan a alta sociedade de principios do século XIX nunha escena propia do seu modo de vida.

Graza e beleza, detalles delicados, reflicten a alegre fastosidade do mundo elegante que tanto atraía e frecuentaba a nosa escritora. "[...] durante seis meses al año, a partir de otoño hasta el final de primavera, doña Emilia hacía la vida madrileña de salones y teatros, Congreso y paseos. Cuando los manzanos de su tierra comenzaban a florecer, partía la familia [...]. Allí desaparecía la Pardo Bazán mundana para dar paso a la trabajadora incansable[...]"<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Almagro San Martín, Melchor, *Op. cit.* p. 165.





## PAISAXE

Paradoxalmente, as dúas únicas paisaxes con que conta a colección reflicten o mesmo lugar desde o mesmo punto de vista: o Castelo de Santa Cruz, propiedade de José Quiroga, quen o legou ao matrimonio Cavalcanti á súa morte.

### 67. Marina. Vizcaíno. 1895.

Óleo / lenzo. 11,5 x 19,5 cm

Anotación na parte posterior do lenzo: "A D. José Quiroga, el autor, 95".

No gabinete da rúa Tabernas "id. de la casa de Don José Torres Krus".

**SEGURAMENTE** é un erro de transcripción, é evidente que o texto orixinal era "Torre Sta. Cruz" xa que, efectivamente, era a vivenda de don José Quiroga.



63. CASTELO DE SANTA CRUZ. Román Navarro García Vinuesa.

Acuarela/papel

22,5 x 13,5 cm

Anotación no paspartús "A mi querida Carmiña, una amiga, Amelia".

No gabinete da rúa Tabernas.

**ROMÁN** Navarro (1854-1928) especializouse en temas militares e coruñeses. Estas foron dúas das súas grandes paixóns, a outra, exercer como docente na Escola Provincial de Belas Artes, da cal foi director desde 1895, ao permutar a praza de profesor da Escola de Belas Artes de Barcelona con José Ruíz Blasco, pai de Pablo Picasso.

Aínda que se inscribe dentro do realismo, esta acuarela ten unhas referencias paisaxísticas que difiren deste estilo.

## BODEGÓNS

O termo aparece en Holanda arredor de 1650 nalgúns inventarios de cadros. No mesmo século, seguindo o exemplo da Académie Royale fundada por Charles le Brun, foron xurdindo escolas de arte que traballaban o xénero das naturezas mortas aínda que o colocaban no último lugar dos temas artísticos, xa que a simple reprodución de obxectos inmóbiles non tiña nada que ver coa idea do sublime, elemento distintivo da arte do momento. Xorde desta iconografía o tema da “vanitas” que alude á concepción simbólica deses mesmos obxectos, apoiando a idea do fútil da vida fronte á certeza da morte.

Poderíamos argumentar en defensa do xénero, aínda que hoxe pareza xa innecesario, que a concepción e a composición desta tipoloxía, ademais da percepción selectiva por parte do artista, a sitúan ao mesmo nivel ca o resto da plástica.

De todos os xeitos, os criterios do gran mercado da arte nunca estiveron completamente de acordo coa teoría crítica, por iso o tema dos bodegóns é o tema secular da decoración da vivenda. Desde os frescos e mosaicos das vilas romanas, pasando pola súa eclosión no período moderno —onde se desenvolve en paralelo co tema da paisaxe ao apoiárense os dous nun naturalismo crecente— ata as casas da burguesía europea decimonónica, a traxectoria mantense ascendente e a presenza de bodegóns nesta colección convértese en algo case obrigatorio. Responden estas naturezas mortas a gustos quizais de simple decorativismo, buscando unicamente o deleite, satisfacendo os ideais de beleza ante unha alusión física aos nosos sentidos. Aínda que quizais se trate de algo máis profundo coma a análise da temporalidade, que se aprecia case sen querelo.

### 8 e 9. FLOREIRO I E II. Sen sinatura e sen data. Século XIX.

Óleo/lenzo.

75 x 70,5 cm

Na sala da rúa Goya: “Dos bodegones floreros, con marco dorado”.

**PODERIAMOS** pensar que foron realizados a mediados de século aínda que as ausencias de masa pictórica son tan grandes que levaron as pegadas das pinceladas, polo que se fai moi difícil un estudo detallado.

Rosas, tulipán, papoulas, hortensias, lirios e pequenas flores campestres nun recipiente moi similar, un xerro tipo copa, metálico, de boca ancha.



Cada un dos cadros recibe a luz desde un punto diferente, o que podería significar que se fixeron para colocalos nun pano entre ventás. No segundo cadro, esa mesma luz é a que descobre a superficie sobre a que se coloca o floreiro, e esbózase cunhas pinceladas vermellas.

### 17 e 20. FLORES E FROITAS I E II. Sen sinatura e sen data. Escola española. Século XIX.

Óleo/lenzo. 52,5 x 47 cm

Vestíbulo da rúa Goya: "Dos cuadros con flores, marco rojo y oro."

O primeiro deles ten a capa pictórica moi varrida e polo tanto formas moi desdebuxadas. O segundo está mellor conservado e amosa un fermoso xogo de liñas e cores.

Nas teas aparecen flores que abrochan en diferentes épocas, polo que todo semella indicar que se trata dun arranxo ideal que apunta ás enciclopedias de botánica. Non obstante, isto non nos impide ver os cadros desde unha concepción flamenca, que achegaba a cada unha das flores unha complexa linguaxe alegórica ou incluso relixiosa, terreo no que, desde sempre, as flores se relacionan coa Virxe María, e fixarnos nos lirios, flor mariana por excelencia. Tamén é interesante a presenza de tulipáns, que no século XVII era unha flor novidosa, descuberta en Constantinopla a mediados do século anterior e que gozaron dunha enorme expansión en Holanda, onde se organizou un mercado de bolsa para coordinar a súa actividade mercantil e que rapidamente, tanto como o murchar da flor, e precisamente por isto, conduciu a un espectacular desastre económico.





## 27. BODEGÓN. B. Paz. 1863.

Óleo/lenzo.

68,5 x 101 cm

Asinado e datado no ángulo inferior dereito.

TRÁTASE dunha “mesa servida”, tema iconográfico que abrangue as pinturas de pratos e bebidas, neste caso os obxectos están desprazados cara ao bordo inferior do cadro, dispostos ordenadamente seguindo unha composición case simétrica. A ausencia de luz e a sobriedade das liñas e das cores son as claves que definen a solemnidade do cadro. O tratamento é case xeométrico, aséptico e barroco á vez, o seu autor, que non consta en ningunha fonte consultada, parece influído polos pintores de bodegóns do século XVII como Blas de Ledesma ou Van der Hanen.

Como sucede coa maioría destas pinturas, o ser humano non está presente, aínda cando o tema está concibido por e para el.





25. BODEGÓN. Sen sinatura e sen data. Século XIX.

Óleo/lenzo.

62,5 x 83 cm

**INTERESANTE** experimento formal e cromático. A liña de Apeles, a que lles dá vida ós obxectos, a que marca o punto de luz, é unha simple pincelada, non existe gradación tonal senón que se pasa dun ton a outro de forma drástica.

Semella buscar outra definición para representar a natureza, non desde a auténtica realidade externa, senón desde a conciencia. Estes obxectos preséntanse segundo unha harmonía cromática intentando dalgunha maneira captar e analizar a sensación visual.



**16. BODEGÓN DE FLORES E FROITAS. Sen sinatura e sen data. Primeira metade do século XIX.**

Óleo/lenzo

64,5 x 82,5 cm

No comedor da rúa Goya: “Tres bodegones”. Posiblemente se aluda a este e aos dous que se detallan a continuación. Encontrámonos outra vez cunha capa pictórica e un lenzo moi desgastados, tanto, que a luz pasa a través da trama.

A composición divide o lenzo nunha diagonal, a superior determina o espazo neutro, a inferior échese de elementos. Desde o mantel branco, que só ocupa un terzo da mesa, ata a tixola colgada ao fondo, plásmanse elementos de diferentes materiais e texturas: flores e froitas do outono recollidas sobre vime, cristal e cobre.

Os golpes de luz e cor tamén axudan a marcar esta disposición ascendente, definindo claramente tres puntos nos que se fixa a mirada do espectador.





Raphaël Peintre

Paris chez l'Auteur

Le Tableau est conservé dans le Cabinet de M<sup>rs</sup> le Duc d'Orléans.

Dessiné par Raphaël Peintre

## GRAVADOS

A mediados do século pasado o gravado constitúe aínda a mellor maneira de observar pezas ás que non se tería acceso doutra maneira, ben por estaren en colección privadas, ben por estaren moi afastadas.

Como obxecto de substitución e de seriación, a estampa garante ao mesmo tempo a tradición e o academicismo, cumprindo así un dos seus máis produtivos aspectos; unha vez reproducido, o contido da imaxe pasa ao dominio público e é evidente que fixo posible a ensinanza da arte, aínda que tamén fixo algo máis que difundir modelos; tamén difundiu linguaxes e formas de vida. Coma nas demais expresións artísticas, o cliente selecciona o tipo de obra coa que quere adornar os espazos que o rodean, e isto permítenos, en certa medida, definir o comprador.

A procedencia francesa da maior parte das obras que forman parte da colección demostra que nas súas repetidas viaxes a este país, dona Emilia tamén visitaba as tendas de antigüidades. A calidade dos gravados fala dun gusto educado e do coñecemento de autores destacados. Incluso é posible detectar unha especialización nos gravadores da corte borbónica do período anterior á Revolución Francesa, dos que sería doado conseguir estampas, aínda que tamén o sería doutros moitos gravadores: Jean Pesne, Charles de Brun, Étienne Fessard e Jacques Philippe le Bas, son figuras de primeira liña nesa época, presentes nesta colección.

### 48. A VIRXE CO NENO E SAN XOÁN.

Jean Pesne, dun orixinal de Rafael. Segunda metade do século XVIII.

Caligrafía á augaforte. 46 x 34,5 cm

Anotacións no ángulo inferior dereito: “J. Pesne sculpsit cum prumnit Regis”; no ángulo inferior esquerdo: “Rafael pinxit” “A Paris chez Vanheck”; no lado inferior central: “Le tableau est conservé dans le Cabinet de Mgr. le Duc d’Orleans”.

O gravado é copia dun Rafael conservado en Londres, na colección Ellesmere<sup>70</sup>, que leva como título: *Madonna del passeggio*, datable entre os anos 1516 e 1518.

O autor, J. Pesne, (Rouen, 1623 – París, 1700) é o acuafortista identificado na súa época como o máis italianizante<sup>71</sup>. Nesta estampa altera a composición e a localización dos personaxes; darlle a volta ao cadro supón un exercicio de taller que denota o uso da caixa de luz, utensilio que, por medio de espellos permite reflectir o cadro e así facilitar a súa reprodución.

<sup>70</sup> Pirsco y De Vecchi, *L’opera completa di Raffaello*, Milano, 1968.

<sup>71</sup> Esteve Botey, Francisco, *Historia del grabado*, Barcelona: Labor, 1935.





*Fecit mihi magna qui potens est. Lucæ. 1.*

*O Iesu vivens in Maria, veni et vive in famulo tuo, in spiritu sanctitate tue, in plenitudine virtutis tue, in perfectione naturam tuarum, in universalitate virtutum tuarum, in communicatione mysteriorum tuorum, dominare omni adversa potentia in spiritu tuo ad gloriam Patris - amen.*

### 35. A VISITACIÓN. F. Poilly, dun orixinal de Charles le Brun. Sen data.

Gravado á augaforte

44,5 x 34 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: “C. le Brun. In.”; no ángulo inferior dereito: “F. Poilly sculp. com privilegio reg.”; no centro, como lenda: “Fecit mihi magna qui potens est. Luca 1”; abaixo, máis pequeno: “O iesu vivens in María, veni et vive in famulo tuo, in spiritu sanctitatis tuae, in plenitudine virtutis tuae, in perfectione viarum tuarum, in veritate virtutum tuarum, in communionemysteriorum tuorum dominare omni adversae potestati in spiritu tuo ad gloriam Patris. amen”.

A primeira lenda, o saúdo de María cando visita a súa prima Isabel na casa de Zacarías, pertence tamén ao *Magnificat*, cántico de agradecemento e xúbilo que María dirixe a Deus: “Marabillas fixo en min o Poderoso”.

A tradución da segunda lenda é a que segue: “Oh, Xesús que vives en María, ven e vive no teu servo, no espírito da túa santidade, na plenitude da túa virtude, na perfección dos teus camiños, na verdade das túas virtudes, na participación dos teus misterios domina con todo o teu poder, no teu espírito, as adversidades para a gloria do Pai. Amén.”

Seguindo as normas iconográficas<sup>72</sup>, a Visitación ten lugar ao aire libre, non nun interior, como sería o caso da Anunciación. O desenvolvemento da piedade mariana e a influencia da literatura de orixe franciscana impulsan os artistas a presentar a Isabel de xeonllos, subliñando así a primacía de María. Noutro tipo de representacións máis medievalistas as dúas mulleres aparecen abrazadas.

A sinatura, “F. Poilly”, corresponde seguramente ao segundo dunha saga de gravadores franceses que abrangue desde o século XVII ao XIX. O que nos ocupa (Abbeville 1622 – París, 1693), foi o mellor gravador da súa época, nomeado gravador de Luís XIV en 1664. A súa inxente obra comprende máis de catrocentas pezas, na que destaca sobre todo o xénero do retrato.

Pola súa parte, Charles le Brun (París, 1619 – 1690), comezou a pintar para o cardeal Richelieu. Despois dunha estancia en Roma, na escola de Poussin, foi nomeado primeiro pintor polo rei e máis adiante director dos obradoiros gobelinos, cargo que exerceu ata pouco antes da súa morte. A súa influencia na época foi decisiva xa que proporcionou os debuxos de tapices, mobles, ourivería, cerrallaría, mosaico e marquetería da Coroa<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> Duchet-Suchaux, G. e Pastoreau, N., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid: Alianza, 1996.

<sup>73</sup> Bénézit. E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, París: Libraire Gründ, 1976.





## II. DESCANSO NA FUXIDA A EXIPTO. Dun orixinal de Poussin.

Calcografía á augaforte

58 x 42 cm

Sen anotacións.

**EXISTEN** referencias a este gravado que aluden á súa factura en París, aínda que se comenta que o autor é descoñecido. O orixinal é posiblemente de 1632 ou 1633, datas que se corresponden cunha das numerosas estancias romanas de Nicolás Poussin (1594 - 1665)<sup>74</sup>. A influencia italiana é evidente en quen introduciu o neoclasicismo en Francia.

Atopamos o orixinal na colección de Oskar Reinhart, en Winterthur, Suíza. Trátase dun óleo sobre tea que é respectado completamente neste gravado xa que non se aprecia ningunha alteración. O que si se altera, unha vez ollada a mestría cromática de Poussin é a percepción da gama de grises. O contraste entre a calidez do pano e o frío do manto de María é excepcional.

<sup>74</sup> Thuillier, J., *La obra pictórica completa de Poussin*, Barcelona, 1975.



LA LUMIERE

DU MONDE.

A Madame de Compadou

Dame du Palais de La Reine,

A Paris chez Agot, Successeur de Pasquier place de Cambrai, N.º 8.

Par son très humble et très obéissant serviteur, Etienne Le Grand,  
du Roy de son Bibliothèque et de l'Académie Française.



#### 40. LA LUMIÈRE DU MONDE. Étienne Fessard, dun orixinal de Boucher. 1761.

Calcografía á augaforte

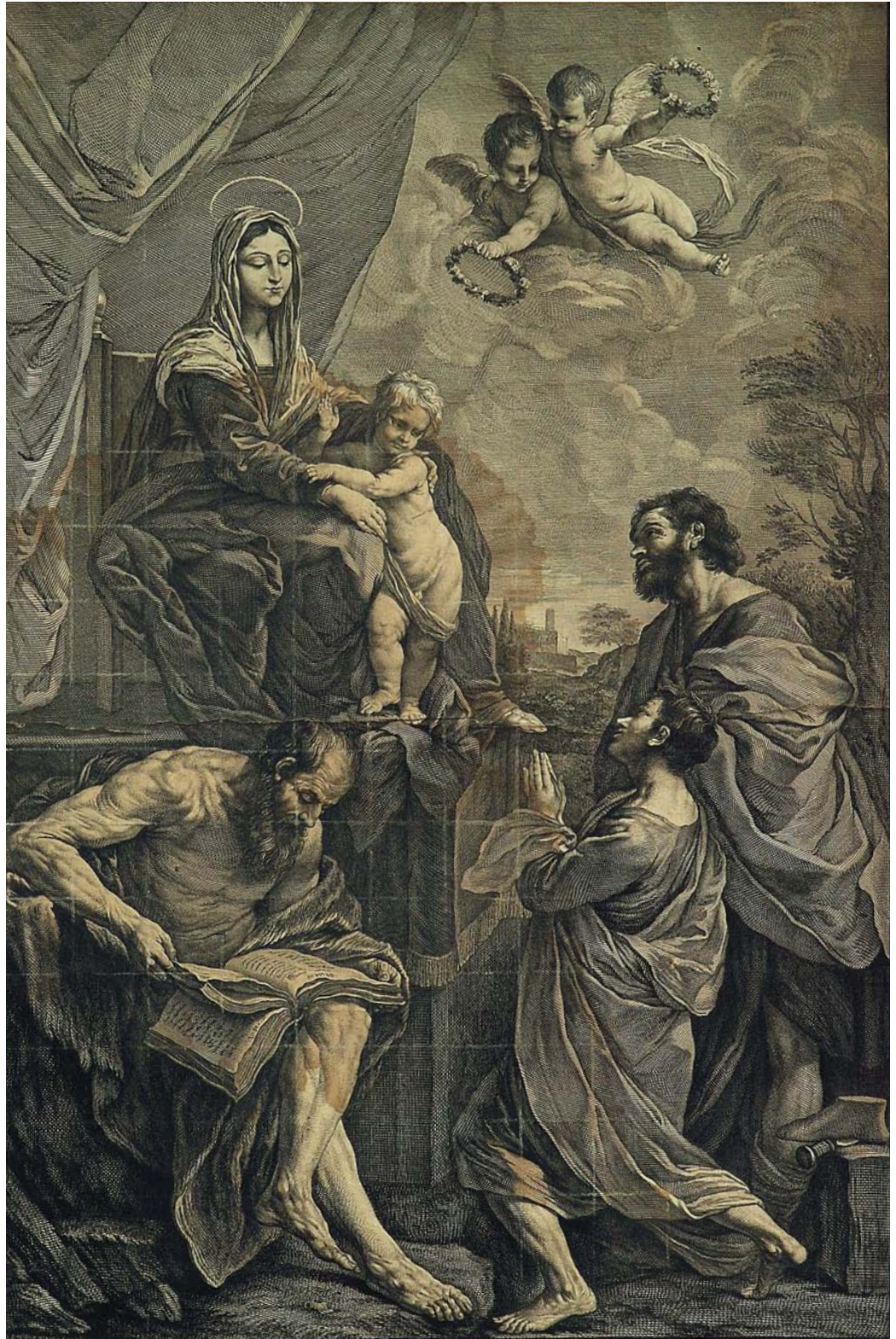
45 x 33 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: “Fr. Boucher pinx.”; no ángulo inferior dereito: “Et. Fessard. Sculpt. 1761”; no centro, arriba: “La Lumière du monde<sup>2</sup>”; no centro en grande: “A madame de Pompadour/Dame du Palais de la Reigne”; no ángulo inferior esquerdo, indicación tipográfica: “A Paris chez Jagot, successeur de Pasquier, place de Cambrai n° 8”; no ángulo inferior dereito: “Par son très humble et très obbeisant serviteur Fessard. Graveur du Roy de sa Bibliotheque et de l’Academie Royale de Parme”.

**EXCELENTE** gravado que amosa unha Natividade característica da produción relixiosa do autor, da que existen numerosos debuxos preparatorios. Entre todos os elementos barrocos destaca a composición semicircular, na que o Neno se conforma como a unión entre María e Xosé por un lado, e os adoradores, por outro. O oco entre as nubes, de forma romboidal, dinamiza e equilibra o conxunto.

É unha copia dun orixinal de Boucher co mesmo título, realizado en 1750 por encargo de Mme. de Pompadour para a capela do seu castelo de Bellevue e que se conserva no Museo de Lyon. Boucher (1703–1770)<sup>75</sup> foi considerado, xa en vida, o máis importante acuafortista francés.

<sup>75</sup> AA. VV., *Les Chefs d’oeuvre de François Noucher*, París: Beaux Arts (hors-serie), 1986.



## 12. SACRA CONVERSAZIONE. Madonna e Neno con Santos. Sen sinatura e sen data.

Calcografía á augaforte

55 x 36,5 cm

Sen anotacións.

O tema da Virxe entronizada e rodeada de santos foi inaugurado en Italia no século XIV e desde aí foi absorbido por todos os países. Esta iconografía levarase tamén á arquitectura e á escultura de retablos. A selección de santos que rodean a María obedece sempre a un motivo particular que aquí nos escapa ao non atopar ningunha alusión aos atributos dos personaxes situados á dereita do gravado. Ben podería pertencer a unha determinada orde relixiosa, confraría ou gremio.

O orixinal parece italiano do século XVII, pola súa factura idealista e formal, e quizais porque en Italia a tendencia a elaborar reproducións de orixinais en gravados é considerablemente maior ca no resto de Europa. Aínda que as pescudas foron infrutuosas, podemos dicir que o personaxe que aparece nun primeiro plano neste Edén Celestial, encurvado sobre un libro, responde iconograficamente a San Xerónimo, tradutor da Biblia do hebreo ao latín.

Por outro lado, cómpre salientar o cuadrículado da peza, feito cun lapis branco, con posterioridade á tirada, e que indubidablemente estaría destinado a facilitar a copia. Esta evidencia permite aclarar os preliminares das pinturas de dona Amalia.





**60. SACRA CONVERSAZIONE. Lionel le Couteux. Sen data.**

Calcografía á augaforte

60 x 51 cm

**AÍNDA** que non nos foi posible localizar o orixinal, sabemos que este autor (1847–1909) utiliza en moitas ocasións os cadros de Van Dyck como referente, e que durante o segundo período de Anveres (aproximadamente, 1630) Van Dyck pinta unha boa cantidade de composicións relixiosas deste tipo. O movemento, a torsión, a vitalidade, o dinamismo da escena, son tipicamente barrocos. Ademais aproxímanos ao posible autor a súa característica rapidez de pincel.

Se observamos detidamente o asunto e os seus personaxes, poderíamos darlle un título máis descritivo: *Sagrada Conversación da Virxe e o Neno con San Xerónimo, San Xurxo, Santa María Magdalena, e outros santos.*





L'ENFANT

PRODIGE

*Dedie' a Monseigneur le  
Grand d'Espagne de*

*Comte de Noailles  
la premiere Classe &c. &c. &c.*



*Paris chez M. de la Harpe premier Graveur du Cabinet du Roy rue de la Harpe*

*en 1744 apres sa Letre Cabinet de M. de Noailles de Caen*

*Paris chez M. de la Harpe premier Graveur du Cabinet du Roy*

#### 47. L'ENFANT PRODIGUE. Jacques Philippe le Bas, dun orixinal de Teniers.

Augaforte

52 x 64 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "D. Teniers pinx."; no ángulo inferior dereito: "Jac. Ph. le Bas sulp."; no centro, arriba: "L'enfant prodigue"; no centro, máis abaixo: "Dedié a Monseigneur le Comte de Noaillea, Grand d'Espagne de la premiere Classe, etc., etc., etc."; "Gravé d'après le Tableau Original de D. Teniers peint en 1644 qui est au cabinet de M. Blondel de Gagny"; na dereita, abaixo, indicación tipográfica: "Par son très humble serviteur Jac. Ph le Bas Graveur du Cabinet du Roy"; na esquerda, abaixo: "Paris chez de St. Le Bas premier graveur du Cabinet du Roy Rue de la Harpe".

**EXCELENTE** gravado do que encontramos unha copia do orixinal nos fondos do Instituto das Artes de Minneapolis. Trátase dun óleo de David Teniers fillo, pintado contra 1640. Gravado e óleo, son precedentes das estampas irónicas de William Hogarth (1697-1764), o auténtico detonante da historia común pasada a primeira fila: la *comic history painting*, cun trasfondo de crítica social e política.

Segundo a *Biblia* (Lucas 15/11-32), o fillo pródigo era un mozo gastador e de vida desordenada que tras a súa marcha, cara unha rexión afastada, volveu para a súa casa pobre e arrependido. Na tea orixinal a escena ten lugar nun interior, nunha taberna e ante unha comida moi abundante, rodeado por músicos que actúan polas rúas e dúas prostitutas, a alusión a esta profesión realízase a través dunha cama con dosel que aparece no fondo do cadro, aínda que non no gravado. No primeiro plano, a capa encarnada do home e a súa espada, deixadas sobre a cadeira, indican o carácter temporal da visita e que a escena pertence a un momento anterior ao arrepentimento: as súas vestimentas non son farrapos e non existe ningunha referencia ao perdón final por parte do pai, senón que se centra no pecado do fillo. Este atópase aínda nesa rexión afastada "esquecemento de Deus", á que San Agustín alude cando escribe sobre esta parábola.

Como dicíamos máis arriba o gravado prescinde de certos elementos, entre eles a cama, a acción pasa a desenvolverse no exterior e engádesse unha nova compoñente narrativa ao xustapoñer os dous tempos máis representativos da parábola; á escena antes descrita súmaselle, nun plano posterior, o retorno do fillo pródigo, que aquí se presenta, coma no texto bíblico, dando de comer aos porcos.

O gravador Jacques Philippe Le Bas, naceu e morreu en París (1707–1783), traballou fundamentalmente sobre augatinta e buril en composicións relixiosas, temas de historia e escenas de xénero<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Bénézit, E., *Op. cit.*





#### 64. LES ADIEUX DE LA NOURRICE. Robert de Launay, dun orixinal de Etienne Aubry.

Calcografía á augaforte

44 x 50 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "Peint par Et. Aubry Peintre du Roi"; no ángulo inferior dereito: "Gravé par Robert De Launay le jeune"; no centro: "Les adieux de la Nourrice"; no centro, abaixo: "Dedié a Son Excellence Madame la Comtesse de Merle/Ambassadrice du Roi en Portugal"; abaixo, á esquerda, indicación tipográfica: "A Paris, chez de Launay, Graveur du Roi, Rue de la Bucherie, la porte cochere"; abaixo, no centro: "Tiré du Cabinet de Mr. le Marqués de Veri/par son très humble et très obeissant serviteur. De Launay".

O óleo orixinal participou nunha exposición organizada polo Instituto de Arte Sterling and Francine Clark, de Massachussets. No seu catálogo analízase o orixinal de Etienne Aubry e a representación das distintas formas de vida e lazos familiares de finais do século XVIII. A narración da peza preséntanos o contraste de emocións entre a familia orixinal do neno e a dos que o criaron. Arrogancia e cariño ilustran un tempo no que as diferentes actitudes cara á maternidade son definidoras das clases sociais.

Kasabal no artigo publicado en 1897 na *Ilustración Artística*, comenta esta conduta, aceptada aínda no século XIX, cando escribe sobre a visita que lle fai a dona Emilia na actual Casa-Museo (nota 6):

Pero la que consagraba versos a su hijo le criaba también a sus pechos, como ha criado a las niñas que después ha tenido, cumpliendo así una de las misiones más sublimes de la madre y sustrayéndose a las preocupaciones de las señoras de su clase, que creen que es un desdoro no entregar los frutos de sus entrañas a los mercenarios brazos de una aparatosa ama de cría vestida con mucho lujo.





**59. VOLTA DA CAZA DO OSO.**

Lionel le Couteux , dun orixinal de Fernand Pieste, “Cormon”. 1883.

Calcografía á augaforte

52,5 x 72 cm

Anotacións no debuxo, ángulo inferior esquerdo: “1883. F. Cormon agf.”; no papel, ángulo inferior dereito: “Lionel le Couteux”. Aparece tamén o debuxo dun machado da época paleolítica, o mesmo que leva o personaxe que presenta o oso ao ancián.

**COPIA** dun óleo orixinal do museo St. Germain en Laye, (ref. 591) que ten por título *Volta da caza do oso*, de Fernand Pieste “Cormon” (París, 1845–1924). A forma de luneta respecta a do orixinal, que está adaptado á arquitectura.

Estamos ante un tema tipicamente romántico, no que se encerran moitas das súas claves: narración, primitivismo, erotismo, natureza...



**61. CRUCIFIXIÓN. Maximilien Rapine. Sen data.**

Calcografía á augaforte

57 x 54 cm

Anotacións no ángulo inferior dereito: "Maxn. Rapine scp."; no ángulo inferior esquerdo aparece o busto dunha moza que leva unha pabela adornada con flores.

**MAXIMILIEN** Honoré Francois Rapine (Francia, 1840–1905) foi alumno de E. Salle e membro da Sociedade de Artistas Franceses. Debutou no Salón de París en 1861 no que obtivo unha mención de honra en 1880 e unha Terceira Medalla en 1890. Especializouse fundamentalmente en temas relixiosos e de xénero<sup>77</sup>.

Nesta estraña estampa chama a atención a presenza de dous personaxes: detrás das cruces un personaxe con vestidos arábigos, e outro que lle está quitando a roupa a un ladrón situado á dereita, que sorprende por estar representado con cornos.

<sup>77</sup> Benezit. E., *Op. cit.*



### CATRO GRAVADOS INGLESES.

No dormitorio da rúa Goya: "cuatro grabados ingleses".

Son catro litografías que representan escenas de xénero, cada unha delas relaciónase cunha das catro estacións. Forman un conxunto, aínda que non sexan todas do mesmo autor.

#### 30. GLEANERS.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "B. Hird, sculpt."; no ángulo inferior dereito: "J. Walter, pinxt."

Escena de verán.

#### 31. BOYS ANGLING.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "S. Fincham, pinxt."; no ángulo inferior dereito: "C. Smith, sculpt."

Escena de outono.





HAYMAKERS.



VILLAGE BOYS.

### 32. HAYMAKERS.

Litografía. 36 x 45 cm

Anotacións no ángulo inferior esquerdo: "S. Fincham pinxt. 1805"; no ángulo inferior dereito: "C. Smith, sculpt."

Escena de primavera.

### 33. VILLAGE BOYS.

Litografía. 36 x 45 cm

Sen lenda do autor, só marca tipográfica.

Anotacións: "published Aug. 12 th 1803 by J. Pearson 1º 27 Francis Street Bedford.



Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Escultura

O patrimonio da Casa-Museo está composto por un variado conxunto de pezas escultóricas. Aínda que elaboradas a partir de distintas técnicas e en diferentes épocas, constitúen unha mostra máis do bo gusto da familia. Se nos fixamos no formato, nunca demasiado grande, fálanos de pezas fáciles de colocar en calquera espazo, pero non se trata unicamente de pezas decorativas aínda que está presente a contemplación da beleza que vén caracterizar esta colección e que demostra un estilo de vida. Trátase dun coleccionismo novamente marcado pola presenza feminina e a temática relixiosa. Cronoloxicamente, a peza máis antiga é unha excepcional talla en pedra calcaria da *Virxe do Leite*, da transición entre os séculos XIV e XV. A máis moderna podería ser o propio busto da nosa escritora, feito en caoba.

### 118. VIRXE DO LEITE. Séculos XIV – XV.

Pedra calcaria tallada, dourada e policromada

93 x 495 x 27 cm

No vestíbulo da rúa Goya: “Virgen románica, pétreo (Nuestra Señora de la Leche)”.

MONTE-CRISTO alude a esta figura nunha das súas crónicas de sociedade publicadas na revista *Blanco y Negro*, crónica da que aparece o recorte nos arquivos de dona Emilia, na que narra un té vespertino na casa da rúa Princesa:

En el salón de los tapices, [...] la efigie polícroma de una hermosa Virgen bizantina [...].



Estamos ante unha magnífica escultura de transición ao Renacemento, o volume é aínda compacto, sen ocos, e tampouco se aprecia proporción nos corpos. A rixidez dos personaxes impide o xogo de miradas, pero hai moita dozura no rostro dos dous protagonistas, que se manifesta tanto nas faccións coma na utilización das cores. María é plenamente fermosa.

Sentada co Neno no seu colo, os dous están vestidos á maneira goticista, o Neno suxeita un libro aberto que sinala coa súa man esquerda. María, coa dereita, recolle o seo e ofrécello. Na parte inferior do vestido da Virxe aparece unha inscrición que quizais se corresponda cunha secuencia dunha oración, coa marca do escultor ou co nome do doador.

Na coroa de María, de cobre con pedras puídas colocadas en *cloisonné* hai un novo detalle: a través do cristal, na pedra central e nas dúas laterais aprécianse motivos florais, ademais nunha destas últimas está escrito un nome: “manach”. Ourive? Escultor?



## 116. SANTA APOLONIA. Sen sinatura e sen data. Ca. século XVI.

Madeira estucada, estufada e policromada. 60 x 29 x 13 cm

Inscrición na fronte da peaña "Sancta Apolonia".

No vestíbulo da rúa Goya, "Talla-relicario (vacío), con peana estofada. Es Santa Apolonia".

**VIRXE** e mártir en Alexandría, santa Apolonia era case anciá, cando no ano 249 a martirizaron arrancándolle as moas e queimándoa viva. A pesar destes datos, non se adoita representar anciá senón nova, vestida cunha túnica granate estufada, con sobrepeliza e melena de longos bucles divididos en dous por un fermoso casquete de decoración romboidal que se aprecia na parte posterior. Tamén se aprecian na alto da cabeza uns ocos que puideron servir para colocar a coroa, atributo das Virxes máis ilustres.

A man esquerda está recollida sobre a cintura e a outra, adiantada cara á fronte, sostiña algún atributo que se perdeu, posiblemente unhas tenaces. Posúe tamén un pequeno burato no peito, seguramente se trata dun oco para a reliquia, tamén perdida.

No artigo de Martínez de la Riva "La Cantora de los Pazos", na revista *Blanco y Negro* de novembro de 1918, dona Emilia posa para o fotógrafo ao lado desta talla.

## 112. CABEZA DE SAN PEDRO DE VERONA.

Escola de Pedro de Mena. Segunda metade do século XVII.

Madeira policromada.

29 x 20 x 22,5 cm

No gabinete da rúa Tabernas: “una cabeza”.

POSÚE a característica actitude de sufrimento barroco, ollos medio cerrados e mirada dirixida cara ao alto. A boca entreaberta, traballada nun alarde de dominio técnico, amosa a dentadura. A fenda transversal que lle atravesa o cranio corresponde á marca do martirio e é posible que falta un machado. Na coroa afeitada, característica tonsura da orde dominica, tamén ten un oco pequeno e circular que podería proceder da auréola de santidad.

Este santo, orixinario da cidade de Verona (1190–1252), recibe tamén o nome de Pedro Mártir. Pertenceu á orde dos dominicos, na que entrou ao pouco de formarse esta. Como inquisidor, predicou eficazmente contra a herexía dos cátaros da relixión lombarda, que foron os que o asasinaron. A peza reproduce o momento da súa morte. Cóntase que foi atacado mentres viaxaba de Como a Milán, Carino de Bálamo partiulle o cranio cun machado e atravesoulle o peito dunha estocada. Bañado no seu propio sangue, Pedro de Verona oraba polo asasino, murmurando coas mans elevadas cara ao ceo: *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*.

Só un ano despois do asinato foi canonizado. Carino, arrepenido, converteuse e á súa morte foi beatificado, no que poida que sexa o único exemplo de beatificación dun asasino despois da canonización da súa vítima.







## 115. INMACULADA CONCEPCIÓN.

María Luísa Roldán. Escola de Alonso Cano. Último cuarto do século XVII.

Madeira tallada, estucada, estufada e policromada. 78 x 60 x 23 cm

No dormitorio da rúa Goya: “Talla (Escuela de A. Cano). La Virgen Nuestra Señora”.

EN 1898, data probable da publicación de Monte-Cristo<sup>78</sup>, o autor alude a esta talla e sitúaa na biblioteca da rúa San Bernardo, sobre unha das dúas “grandes estanterías, llenas de libros notables”.

“La Roldana” (Sevilla 1654/56–Madrid 1704) foi das escasísimas mulleres que participaron na produción artística do barroco español. Filla e discípula de Pedro Roldán, foi nomeada en 1695 “escultor do rei” Carlos II, en 1695.

A plástica e a iconografía son autenticamente barrocas e sevillanas: movemento ascendente, curva, contracurva, diagonais, tanxentes, contrastes cromáticos, estufados..., pero toda a potencia desta pequena escultura réndese ante a sinxeleza e a alegría da cara da Virxe, de sorriso franco e ollíños alegres que miran directos cara ao alto.

Dona Emilia sabe valorar o delicado traballo da peza e así nun artigo, publicado en *La Ilustración Artística*, comenta en relación coas perdas técnicas da escultura antiga:

[...] ¿cuándo rehabilitarán la escultura en madera? ¿cuándo se vuelve a encarnar y estofar, como en los siglos XV, XVI y XVII? ¿Cuándo se reconocen los derechos de la policromía, no desdeñada por los mismos griegos?<sup>79</sup>

Tamén escribe sobre a complicada iconografía da Inmaculada Concepción, analizando o tema desde a exactitude do coñecemento:

Mirado este dogma desde otro punto de vista, envuelve la mayor exaltación de la mujer, y compensa todas las severidades y condenaciones que los Padres de la Iglesia han derramado sobre el sexo femenino. Bossuet, en su doctrina mariana, llegó a decir que la Encarnación no hubiese podido realizarse, si María no presta su asentimiento, si no pronuncia el “hágase en mi según tu voluntad”. El decreto divino necesitó la conformidad de la criatura. Los destinos del mundo, la Pasión de Cristo, no se hubiesen realizado sin la aquiescencia de María. Y esto es uno de los testimonios más magníficos, más esplendorosos tributados por la fe á la libertad humana, gran privilegio de nuestra especie.

Sobre la consagración de la mujer en María, el arte ha extendido sus velos de oro. Lo que llamamos “Las Concepciones” de Murillo, no son, como suele creerse, simbolismos del momento en que Jesús es concebido del Espíritu Santo en las entrañas de María, sino apoteosis de la Concepción Inmaculada de ésta. Por eso la representan en toda su juventud, hermosura y encanto, rodeada de coros de ángeles, pisando la cabeza de la serpiente.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Monte-Cristo, *Los salones de Madrid*, Madrid: Publicacións de “El Album Nacional”, sd.

<sup>79</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La Vida Contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 9 de xullo de 1900, núm. 967, pp. 442.

<sup>80</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 11 de decembro de 1911, núm. 1563, pp. 798.



**109. PARELLA DE FIGURAS. Portalámpadas. Escola castelá. Século XVIII.**

Madeira tallada, estucada, estufada, e pintada

48 x 15,5 x 14,5 cm

**APARECEN** no documento datado 13 de agosto de 1971, onde se fai unha relación de pezas que son instaladas no Pazo Municipal: "Una pareja figuras candelabros para repisa chimenea".

Son dúas figuras femininas en actitude de marcha, vestidas con roupa de cor verde e dourada. O movemento é a escusa para abrir os panos e descubrir unha perna. Tanto a estrutura do movemento ascendente coma o dinamismo dos pesados panos corresponden á estética do período barroco.

## 110. PARELLA DE FIGURAS FEMININAS. Estilo neoclásico. Ca. 1850 – 1860.

Bronce fundido

29 x 9,5 x 11,5 cm

No gabinete da rúa Tabernas: “dos figuritas, al parecer de bronce, color oscuro”.

**ALEGORÍA DA VENDIMA:** Esta figura leva una cesta con uvas na man esquerda, motivo que se repite no cabelo. De corte clásico pola posición e pola túnica, con pregues ondulantes, con técnica de panos mollados que se adaptan ao corpo. O refinado da factura non só se transluce no xeral senón que tamén chega ás xoias —traballadas case con técnica de miniaturista— e ao delicado do rostro.

**ALEGORÍA DA SEGA:** O vestido desta peza recóllese na coxa cun broche finamente traballado, no brazo esquerdo leva unhas espigas de trigo e no dereito levaba algo que se perdeu, posiblemente unha fouciña ou outra ferramenta propia da sega.

En realidade non difiren moito na estrutura da parella anterior, as dúas fan un conxunto simétrico, están nunha posición similar e utilizan a escusa da roupa —aquí “peplos”, as outras, mantos pesados pero con moito movemento— para destacar a anatomía.







**117. VIRXE DO CARME.** Sen sinatura. Último cuarto do século XVIII.

Madeira de castiñeiro tallada

105 x 55 x 30 cm

No salón principal da rúa Tabernas.

A iconografía da Virxe do Carme é relativamente recente, data do século XVIII no que adquire o poder de intercesora sobre as ánimas do purgatorio. A orde carmelita non tarda en revestir a imaxe da súa patroa co hábito da súa orde e engadirlle o escudo da mesma sobre o escapulario carmelitano. No caso que nos ocupa, preséntase esta Virxe intercesora co Neno no peito, tapado unicamente co pano de pudor. María, en cambio, amosa por completo o aspecto dunha das relixiosas da súa orde, vestida cun vestido longo, unha capa abotoada no colo e un pano que lle cobre a cabeza. Ambos ofrecen dous escapularios, un co escudo da orde e outro cun anaco de tea. Estes escapularios constitúen o do gran privilexio da orde carmelita, o símbolo do seu poder sobre as almas.

### 113. ESTATUA DE NAPOLEÓN BONAPARTE. P. L. Kowalczewski. Século XIX.

Xeso entintado e vernizado. 52 x 15 x 16 cm

No comedor da rúa Tabernas: “una efigie de Napoleón”.

**ADEMAIS** da sinatura do autor, (Paul Ludwig Kowalczewski, Miletschin, 1865-Berlín, 1910) ten marcas de punzón na parte posterior da peaña: “211911”, no lado superior e “P7616 28 167”, no inferior. Seguramente se corresponde cunha numeración de serie, xa que estas esculturas de Napoleón de pequeno formato son moi habituais na época, incluso aparece a mesma figura realizada en diferentes técnicas.

En actitude pensativa, cos brazos cruzados, Napoleón Bonaparte, vestido con traxe militar, botas e esporas, sombreiro de dúas puntas e espada enfundada, apóiase nunha árbore que se mimetiza co longo chaquetón de amplas solapas. Nun período no que todo o pasado ten un valor engadido non nos debe estrañar ver a figura do conquistador entre os obxectos da escritora, que ben pode ser debida a que, como xa dixemos en páxinas anteriores, don Pedro Bazán de Mendoza y Oxea militou nas filas do emperador, ou ben a que este foi un gran protector das artes, sen esquecer tampouco a actitude sempre francófila de dona Emilia.

### 114. BUSTO DE EMILIA PARDO BAZÁN. Antonio Moltó y Lluch. Último terzo do século XIX.

Madeira de caoba tallada e puída. 57 x 41 x 29 cm

Asinado na parte posterior da peaña: “A. Moltó”.

No salón principal da rúa Tabernas.

**NO** libro *Los salones de Madrid*, de Monte-Cristo publicado no último lustro do século XIX e ilustrado con fotografías de Franzen, xa aparece este busto de dona Emilia.

O escultor Antonio Moltó y Lluch naceu en Altea, Alacant, o 5 de febreiro de 1841. Estudou na Academia de Artes e Oficios “San Carlos”, de Valencia. Despois asistiu ás clases de debuxo e escultura en Madrid. Acadou a Terceira Medalla nas Exposicións Nacionais de Belas Artes de 1871 e 1878, e a Segunda Medalla na de 1881. Obtivo a Pensión da Academia de Belas Artes de Roma en 1882. Exerceu como catedrático de Belas artes en Granada, Arxentina, desde 1889 ata a súa morte en 1901.

O retrato idealizado, de mocidade, de dona Emilia, preséntanos a escritora co pelo recollido e grandes bucles sobre os ombreiros, cun vestido de escote cadrado e plisado, adornado cunha poliña de margaridas no centro e cun mantón de flocos no ombreiro esquerdo.



Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Mobles

UN mueble es un compañero para toda la vida, en la mayoría de los hogares, a no venir el traslado, el empleo en ciudades lejanas, ese mueble se eternizará en la casa, presenciará las alegrías y las tristezas íntimas de la familia; en la cama que los novios van a adquirir [...], nacerán los hijos y morirán los padres; ante la mesa [...] se sentarán diariamente a partir el pan, y con el pan, la vida entera... Y en estas cosas de la vida, profundas, cariñosas, dolorosas, es en lo que pienso cuando recorro las salas de los Hoteles en busca de algún grabado ó de algún *bibelot* viejo, que á veces, entre los brillos del barniz fresco, asoma mostrando su pátina suave.<sup>81</sup>

O mobiliario de calquera vivenda reflicte a súa historia, tradúcese nun perfecto discurso visual para coñecer os modos de vida dos seus habitantes. Na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán temos a fortuna de posuír unha boa representación do mobiliario orixinal, tanto o que abrangue a faceta social, —o salón— como a privada —o despacho—. Son obxectos de uso e deleite, elegantes pero tamén funcionais e cómodos, que a acompañaron nas súas diferentes vivendas e que nos desvelan unha muller de bo gusto que sabe apreciar os obxectos de calidade. Non é difícil imaxinar as atmosferas exquisitas, magnificentes, mundanas, ou as recolleitas e familiares, incluso as de traballo, calado e decidido, ás que deron acollida. Os xoves alternos, na Coruña, durante o período estival e os luns de inverno en Madrid, “la inmortal autora de *San Francisco de Asís* recibe a sus amigos, de cinco a siete de la noche”<sup>82</sup>, os faladoiros, onde ela reinaba como unha das últimas grandes *salonières* embelecíanse con estes mobles. Os amigos que participaban neles víronos, tocáronlles e deixáronse caer ou apoiáronse neles mentres a atmosfera se enchía de palabras, de conversas feitas con calma ou con paixón...

<sup>81</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, 28 de xaneiro de 1907, núm. 1309.

<sup>82</sup> Palma, Ricardo, *Recuerdos de España*, Buenos Aires, Imprenta, litografía e encadernación de J. Peuser, 1897, p. 135.





Dos veces al mes recibe la Sra. Pardo Bazán a sus amigos, y en esas recepciones vespertinas, mientras en el salón azul la juventud se entrega a los placeres coreográficos, no es raro ver en la biblioteca, conversando con damas como la Duquesa de Osuna, la Condesa de Pino-Hermoso y la Marquesa de la Laguna, grandes amigas las tres de la insigne escritora, a Castelar, Pidal, Azcárraga, Linares Rivas, Menéndez y Pelayo, Echegaray, Ferrari, Vidart y otros muchos políticos, literatos y periodistas. Entonces sí que se admira en todo su esplendor el talento de la señora Pardo Bazán, tratando, ya de la situación política de la patria, ya del último libro publicado, o del drama que se acaba de estrenar, o del discurso académico recientemente pronunciado. Con todos discute, y siempre con admirable lógica y con gran facilidad de palabra.<sup>83</sup>

En xeral, non podemos falar dun estilo maioritario na colección xa que estamos ante un auténtico eclecticismo decimonónico. Pode ser que impere a esencia afonsina, barroca e decorativa, aínda que tamén hai bos mobles neoclásicos da época isabelina. A madeira que máis abunda é a de castiñeiro, a empregada nos mobles galegos por antonomasia; pero tamén a caoba, proba da nosa historia colonial, está presente na colección. É preciso ter en conta que na época en que viviu a nosa escritora, os mobles que se adquirían eran realizados por encargo, o que nos leva unha vez máis a constatar o gusto e o saber de Pardo Bazán, que se aprecia tanto no deseño dos mobles coma nos materiais solicitados para a súa elaboración.

No prólogo da publicación de Monte-Cristo, tras describir o que ten de fermoso un salón, Emilia Pardo Bazán escribe:

Todo esto educa la vista, aguza el sentido, afina la sensación, evoca la historia y enseña insensiblemente a discernir lo bello.

O cariño cara aos mobles intensifícase aínda máis no caso de don José Quiroga, no que se fai dedicación e creación. O número e a calidade das pezas que elabora fálanos da importancia que para el ten a ebanistería. Seguramente todo isto inflúe no pai de dona Emilia posto que das súas mans saíu unha arca de singular beleza á que nos referimos máis adiante (núm. cat. 70).

<sup>83</sup> Monte-Cristo, *Los salones de Madrid*, Madrid, Publicacións do “Álbum Nacional”, Tomo I, [¿1898?]. A reprodución do documento foi facilitada pola dirección do Museo Cerralbo, a quen lle agradecemos desde aquí a súa colaboración.

86. MESA ESTILO RENACEMENTO. José Quiroga. España, finais do século XIX.

Madeira de castiñeiro, apliques de ferro

Tallada en baixo relevo

79,5 x 129 x 50,5 cm

A forma, sinxela e practica, infórmanos sen pretendelo do carácter do seu autor; o estilo austero e recio é o que máis lle gusta a don José Quiroga que sempre foxe do superfluo. Podemos atribuírlo a don José pola presenza dos escudos que aparecen tallados nos laterais, iguais ás das arcas que figuran no presente catálogo cos números 68 e 69 respectivamente e que se refiren ás casas da súa familia.

Este traballo de artesanía é unha afección común aos fidalgos da época, non esquezamos que tamén Carlos IV traballaba en ocasións como ebanista nos Talleres Reais.

Es una ocupación muy de noble gallego. Que yo sepa han tallado muebles el marqués de Villaverde de Limia y el conde de Casa Pardiñas.<sup>84</sup>

Jesús Muruais, intelectual pontevedrés que tivo relación coa familia, escribe sobre José Quiroga, referíndose posiblemente a este “oficio”.

Mientras tenga el feo vicio  
De ser casi un potentado,  
Ha de ser considerado  
Por las gentes del oficio  
Como un simple aficionado.<sup>85</sup>

Ossorio y Bernard tamén o inclúe na súa *Galería Biográfica*.

Escultor residente en la Coruña, de cuyos excelentes aptitudes y trabajos han hablado repetidamente con elogio la prensa de la mencionada capital.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Armesto, Victoria, (pseudónimo de M.<sup>a</sup> Victoria Fernández España), “Emilia, el feminismo triunfante”, *La Voz de Galicia*, 7 de xuño de 1975, p. 31.

<sup>85</sup> Muruais, Jesús, *Semblanzas galicianas*, A Coruña, Imprenta y estereotipia de V. Abad, 1884, p. 83.

<sup>86</sup> Ossorio y Bernard, M., *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883–1884.



A ornamentación, diferente en cada moble, vai demostrando unha confianza crecente no uso da gubia e polo tanto nos detalles decorativos. É este tratamento decorativo o que nos dá a certeza de que estamos ante a peza máis antiga do patrimonio do Museo que sae das súas mans, xa que o labrado é pesado, as cicatrices profundas e os detalles pouco finos. Co tempo acabará por dominar o espazo e recrearse nel.

Na fabricación desta mesa utiliza un elemento tradicional do estilo do renacemento: as patas salomónicas; tamén aparecen outros que repetirá na maioría dos mobles que elabora, referímonos ao tallado e aos complementos de ferro, aquí ferraxes afonsinos de serie. Pouco a pouco e a medida que o traballo satisfaino máis, adquirirá ferraxes e cantoneiras de excelente calidade e de elevado prezo.

O tallado en estria tamén ten o seu referente na galería ornamental do estilo renacentista. Repetirá esta mesma decoración de xeito moito máis depurado, nunha arca de gran tamaño e de factura posterior que aparece neste catálogo co número 69.

Cómpre salientar con respecto á mesa que, con toda seguridade, foi cortada nun momento posterior á súa elaboración para adecuala a un espazo distinto daquel para o que fora pensada nun primeiro momento, xa que os escudos, que deberían estar centrados con respecto aos sucos, están desprazados, e os panos da tapa tampouco son iguais.



69. ARCA DE TALLA. José Quiroga. Finais do século XIX, principios do XX.

Madeira de castiñeiro

Tallada en baixorrelevo

83,5 x 135 x 55,5 cm

No vestíbulo de la rúa Goya: "Arcón de talla. [Fue construido por el Conde consorte de Pardo Bazán]".

**REPÍTESE** o motivo liñal da mesa nunhas tallas feitas coa gubia, con debuxos xeométricos e tamén se repite o escudo da confraría da Santa Cruz.

Da presenza desta arca en Madrid, polo menos nalgún momento, dá fe a etiqueta que conserva como resgardo dun desprazamento en tren. Tamén coñecemos a súa estada no Castelo de Santa Cruz, cando xa era propiedade de Blanca Quiroga e o seu home, o marqués de Cavalcanti, por unhas postais da autoría de Ferrer das que nos informou e nos facilitou xentilmente o investigador Marcos Lires.

**68. ARCA DE TALLA.** José Quiroga. Finais do século XIX, principios do XX.

Madeira de castiñeiro con ferraxes e cantoneiras

Tallado en baixorrelevo

53,8 x 100 x 50 cm

NA lista de obxectos da rúa Tabernas realizada en 1964 fálase dun “arcón de castaño, con herrajes, hecho por Don José Quiroga”, situado no salón principal.

Pensamos que se trata desta peza porque o escudo que nel aparece é o da familia dos Quiroga, en particular o do pazo de Santirso de Mabegondo, de onde procedía a nai de don José.

A tapa, magnífica, demostra seguridade na situación dos elementos. Tanto a asimetría dos dous máis grandes, a cruz e a palmeta, como a delicadeza do traballo son excelentes. A cruz, que tamén aparecía na mesa anterior, responde á iconografía da confraría da Santa Cruz, a que deu orixe ao municipio que leva este nome e no que se sitúa o castelo adquirido por el antes do matrimonio con dona Emilia e no que viviu despois de separárense.

A presenza das tres cerraduras, de ferro gravado a buril, fálanos de épocas nas que esta clase de arcas gardaban as posesión de máis valor:





## 89. DORMITORIO. José Quiroga (?). Ca. 1930.

Madeira de abeto ou piñeiro roxo, tinguida e gravada

VÍÑASE atribuíndo tradicionalmente a súa autoría a don José Quiroga e o seu uso a dona Emilia, motivo polo cal ocupou unha sala do Museo na que se recreaba a alcoba da escritora. Cómpre salientar que goza de certa calidade estética polas súas reminiscencias primitivistas, aínda que, e incluso por esas reminiscencias propias de estilos do século XX e moi afastadas dos gustos da condessa e do traballo de gubia de don José, non consideramos acertadas nin unha nin outra aseveración.

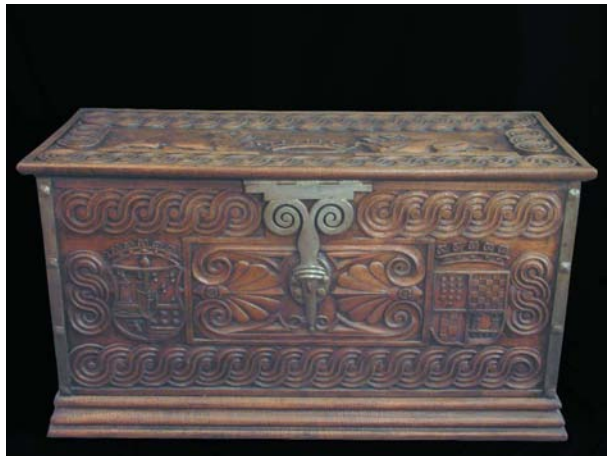
## 70. ARCA DE TALLA. José Pardo Bazán. A partir de 1871. Estilo Renacemento.

Madeira de castiñeiro tallada en baixorrelevo

80 x 147 x 63,5 cm

No comedor da rúa Tabernas, "Arcón con herrajes, confeccionado por Don José Pardo Bazán".

A coroa condal permítenos datar a peza, como mínimo a partir de 1871, data en que lle é outorgado o título. Como as demais arcas, ten ferraxes e cantoneiras dunha calidade excelente, e está elaborada con pranchas dunha soa peza, elixidas con acerto para que non panden e realizadas cun traballo depurado, que revela unha mestría enorme e sorprendente para alguén do que só coñecemos esta obra. Como mínimo debemos pensar que foi asistido por un mestre, seguramente o seu xenro.





#### 96. CONTADOR OU PAPELEIRA DE MOSTRA CUBERTA.

Obradoiro español. Caixa do século XVII, interior reformado no século XX.

Nogueira, óso, pintura á témpera, ferro e veludo. 62 x 106 x 42 cm

No comedor da rúa Goya: “Bargueño, al parecer del siglo XVII con pie tallado”.

A caixa, seguramente a única peza auténtica do século XVII, ten aplicacións de ferro recortado e calado sobre veludo vermello, cerradura e ferrollos laterais. Tamén son de ferro as escuadras de reforzo nos ángulos. O resto do moble é unha readaptación ao contador, feita con elementos antigos e técnicas novas durante o século pasado. As patas tamén son do século XX, aínda que seguen modelos típicos do Renacemento español.

#### 84. CONTADOR DE MOSTRA DESCUBERTA. Estilo Español. Século XVIII imitando ao século XVII.

Nogueira, óso, carei e ébano. 33,5 x 65 x 31,5 cm

Na sala pequena da rúa Goya. “Bargueño, con incrustaciones de marfil y concha”.

TRÁTASE dun moble de gran calidade que mostra tres caixóns con cerradura de bronce, deles, o inferior ocupa todo o espazo horizontal. A decoración está realizada a base de incrustacións de óso, gravadas con motivos vexetais entrelazados, de influencia mudéjar, e aplicacións de carei. A caixa e as frontes son orixinais, aínda que non o son as cerraduras e as bocachaves e o interior tamén está refeito. Non ten asas, polo que non era de viaxe



### .83. ARQUIMESA TIPO PAPELEIRA. Estilo Imperio. Primeiro cuarto do século XIX.

Madeira de nogueira, incrustacións de caoba e “limoncillo”, aplicacións de bronce. 54,5 x 77 x 39 cm

Na sala pequena da rúa Goya: “Gaveta–secreter, con incrustaciones y bronce. [Imperio]”.

DE mostra cuberta, a tapa ten unha peza de bronce no centro, de forma trapezoidal, co relevo dunha muller alada vestida á maneira clásica, sentada, escribindo cun punzón e sustentando coa man esquerda unha coroa de loureiro –inmortalidade e gloria para heroes e sabios– e a trompeta da fama aos seus pés. É Calíope, unha das musas ás que Fulxencio, no libro primeiro de *Mitoloxía* describe como:

La más distinguida de las nueve hermanas, significa el último complemento de la ciencia, perfección de las obras del estudioso y aplauso merecido a sus tareas.<sup>87</sup>

No seu interior alberga doce caixóns, en orixe individuais xa que están numerados un a un, aínda que agora, e posiblemente desde hai tempo, están unidos dous a dous. Tamén a estrutura orixinal do interior dos caixóns era diferente; todos eles teñen guías para establecer divisións interiores máis pequenas, seguramente para gardar coleccións de pezas como minerais ou insectos. Esta forma de corrixir os caixóns pode deberse á necesidade de recoller outro tipo de elementos, quizais nos encontremos ante un dos contadores nos que dona Emilia gardaba os seus manuscritos.

Con relación ao tema das musas, sabemos que a escritora as invocaba de varios modos. Se nesta arquimesa aparece Calíope, Erato é a protagonista doutro moble analizado máis abaixo (núm. cat. 82), e coñecemos outro detalle anecdótico sobre elas. Nas Torres de Meirás, *domus* deseñada por ela, xurdida da súa sensibilidade e dun gusto estético moi meditado, na “Torre de la Quimera”, o espazo onde a escritora tiña o seu estudio e parte da súa biblioteca, hai un balcón de pedra chamado “das musas”, este balcón está sustentado por nove columnas, como nove eran as fillas de Zeus.

<sup>87</sup> Morales y Marín. J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid: Taurus, 1984.

### 85. MESA DE DESPACHO. Estilo neoclásico. Obradoiro español. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira e aplicación de latón.

75 x 90,5 x 50,5 cm

DE estilo lixeiro, está definida por liñas moi simples e rectas coa única ornamentación de acanaladuras e capiteis feitos de latón dourado. As estrías dos laterais, forradas tamén de latón, son algo moi pouco habitual e recordan os tríglifos dos templos clásicos, eternos referentes deste estilo.

### 72. CÓMODA ESTILO CARLOS IV. Ca. A partir de 1922.

Madeira de nogueira, pereira e bronce.

91 x 103 x 54 cm

No dormitorio da rúa Goya: "Cómoda de madera, imperio".

ESTE estilo, de liñas puras e sinxelas, de deseños claros, sen tallas opulentas, cunha ornamentación estilizada, caracterízase tamén por elaborar mobles menos pesados e en condicións de ser transportados dun sitio a outro, o que permite que o ambiente poida ser transformado con facilidade.

Por outro lado, esta tipoloxía de moble que xurdiu no século XVII derivada da arca, é habitual que presente unha clara influencia de elementos arquitectónicos. Igual que un edificio, a cómoda sustentase sobre unha base, evidentemente alterada, sobre a que se apoian as columnas. Neste caso encontrámonos cun esquema moi sinxelo: os caixóns entre dúas columnas de pereira —madeira de poro pequeno que acepta moi ben o tintado, co que se consegue imitar o ébano— que están rematadas por un capitel e unha base de bronce dourado e troquelado. O contrachapado dos caixóns permítenos data-la, xa que este foi patentado en España en 1922.







## 90. SOFÁ FERNANDINO TRANSICIÓN AO ISABELINO.

Obradoiro español. Primeira metade do século XIX.

Chapado, con follas e palma de caoba. Marquetería de "limoncillo"

102 x 228 x 65,5 cm

A técnica de chapeado diferénciase da de chapado por utilizar láminas máis consistentes, o que lle impide adaptarse ás formas curvas, o cal sería imposible neste moble xa que estamos ante unha derivación simplificada de formas Imperio, máis especificamente, de tipo "góndola", plana en superficie e ondulada no corte. É de destacar o entronque das patas e os brazos en forma de á e o remate daquelas, de corte case plano e semicircular, de maneira que semella un encarte de abano, moi común neste estilo. A sobriedade dos motivos vexetais esquematizados e as formas lisas e sólidas ennobrecense pola calidade da madeira, do tapizado e da marquetería que decora toda a fronte. Pola súa parte, na tapicería repítese un motivo que xa iniciara o neoclasicismo, os dous coxíns cilíndricos e soltos a ambos os lados dos brazos.



### 77. CONSOLA ISABELINA. Escola española, século XIX.

Madeira tallada, estucada e sobredourada

86 x 123 x 55 cm

A orixe desta tipoloxía de consolas data do século XV; eran mesas pegadas á parede que se utilizaban como aparadores e mesas de servizo. Pero ata o século XVII non se puxeron de moda as mesas puramente ornamentais que decoraban os grandes corredores, executadas invariablemente en tres dos seus lados, fundamentalmente, con técnica de madeira sobredourada.

Esta peza mostra unha forma trapezoidal curva apoiada en catro patas de volutas en 'S' con trabazón en aspa, todo isto coa típica decoración de follas, palmetas, rosas e margaridas. Destaca, ademais da simetría barroca, a sucesión de liñas e superficies curvas entrelazadas entre si dando sensación de continuidade.





76. MESA DE COMEDOR EXTENSIBLE. Escola española, estilo Carlos IV. Ca. 1880.

Madeira de cedro e marquetería de nogueira e “limoncillo”

73,5 x 121 cm

**DECORADA** con motivos de inspiración clásicos, sostiña unha tapa diferente [a actual é de orixe industrial] aínda que a faldra se mantívese. Posiblemente a tapa orixinal fose bastante parecida á que ten hoxe, posto que as marqueterías xa non estaban de moda nas datas da posible reconstrucción. Aínda que perduran discretas incrustacións, no estilo isabelino é o último onde se observan estes traballos e no afonsino xa non aparecen. Tal vez sexa unha copia da Real Fábrica de Marquetería de Barcelona.

#### 104. CATRO BUTACAS E CATRO CADEIRAS DE ESTILO ISABELINO. España. Século XIX.

Madeira tallada, estucada e sobredourada

No vestíbulo da rúa Goya: “cuatro sillones y cuatro sillas tapizadas en terciopelo rojo con molduras doradas”.

**ESTAS** butacas derivan directamente do “sillón frailerío español”, neste caso eliminando absolutamente a idea de austeridade, porque cando se trata de elaborar modelos de luxo, coma aquí, a ornamentación recárgase, o dourado cobre a peza por enteiro e o veludo de seda —que efectivamente ten— é complemento case obrigado.

As chambranas —estrutura que une as patas entre si e que deixará de existir cando a boa construción e as ensambladuras o permitan— son ondulantes, así como os soportes dos brazos, rematados á súa vez en volutas e cunha fina decoración de palmetas.

#### 82. MESA ESTILO ISABELINO. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira

73,5 x 114,5 x 72 cm

No salón da rúa Goya: “Mesa en que se firmó la escritura de donación de Doña María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, con su centro”.

**MESA** de forma rectangular que se apoia en catro patas torneadas con friso liso percorrido por unha moldura aparafusada. O taboleiro, pintado ao óleo, seguramente o motivo da construción posterior da mesa, representa a alegoría da música: a musa Erato, en primeiro plano, ante un *locus amoenus* de árbores floreadas e suaves outeiros que descendan cara á beira dun regato, está recostada sobre unha árbore, en *contrapposto*, coroada de mirtos e rosas, recibindo a ofrenda de flores de dous amoriños. Neste caso o seu atributo non é unha lira, senón unha curuxa —símbolo da sabedoría— e varios cisnes, considerados máxicos por mor do melodioso canto que emitían antes de morrer. Aparece tamén unha banda de rulas, símbolo da alegría, a danza e a música.

Este taboleiro delicadamente policromado, de madeira de abeto, pertenceu na súa orixe a outro moble, e se temos en conta os engadidos das esquinas superiores, que cobren zonas danadas, case con toda seguridade poderíamos dicir que foi a tapa dunha arca.



## 78. MESA DE TRABALLO DE EMILIA PARDO BAZÁN. Estilo afonsino. Últimos anos do século XIX.

Madeira de carballo tallada

87 x 198 x 110 cm

NA lista de pezas da rúa Tabernas dise que no comedor hai “Dos aparadores que forman, unidos, una mesa: la de trabajo de doña Emilia Pardo Bazán”. Estes dous aparadores encontrábanse separados e en lugares distintos, nesta ocasión procedeuse á reintegración dos dous fragmentos aos que sen dúbida se refire o texto e que hoxe en día é unha das pezas fundamentais do gabinete de traballo.

É unha mesa con perfil de tapa “en castelo” deseñada para ser utilizada en todo o seu perímetro xa que ten caixóns nas súas caras máis longas. En xeral, a decoración é moi rica e típica do estilo que representa, empréganse nela sobre todo motivos clásicos (dobres volutas), vexetais (palmetas, esencialmente) e figuras xeométricas (casetóns e dados cuadrangulares), ademais das características estrías afonsinas. É preciso salientar os caixóns con interior de caoba, unha madeira de luxo reservada para zonas que o merecen, xa que entre as súas mellores propiedades está a de non admitir o ataque de xilófagos, polo que se converte no material determinante para preservar os documentos que seguramente albergaron.

Con toda probabilidade é a mesma que ve Kasabal e que cita no seu artigo de 1897:

La mesa de trabajo no tenía tampoco nada de severa. Las flores descollaban en ella como en la repisa de la estantería, y allí se debía trabajar entre aromas y colores, como trabajan las abejas que producen miel sabrosa y delicadísima.



Nesta época os moleiros de Madrid, Valencia e Barcelona inician moi lentamente a creación dunha industria do mole, aínda que non se perde o carácter de obradoiro artesán cunha organización elemental e rudimentaria. É evidente que esta magnífica mesa ten pouco que ver cun proceso industrial, senón que responde ao traballo manual dun obradoiro. Como a maioría dos moles afonsinos, aparatosos e ostentosos aínda que dentro dun nivel aburguesado, nunca participou dun proceso de serie. Cómpre engadir que con posterioridade á súa elaboración ademais de ser seccionada, esta mesa sufriu diferentes remodelacións; nas caixoneiras perduran as pegadas doutro tipo de tiradores, os que ten na actualidade, de baquelita, son dos anos vinte do século pasado, claramente estilo *Art Decó*.

### 87. ESCRITORIO. Obradoiro español. Século XIX.

Madeira de caoba

113 x 128 x 103,5 cm

No salón principal da rúa Tabernas, “Escritorio con tapa, procedente del castillo de Santa Cruz”.

ESTE excepcional escritorio mostra unha clara influencia inglesa do mole xeorxiano aínda que con curvas *bombeés* francesas. Polo que respecta ao material, á riqueza e á calidade da madeira —caoba vella cubana dun fermoso granate que demostra a súa antigüidade— seguramente se lle engadía a calidade das bocachaves orixinais, de prata. As que ten na actualidade son reproducións bastante fieis; tiradores de colo de cisne sobre unha base decorada cun animal fantástico.

No interior, por suposto, esconde varias gabetas secretas; as columnas que están nos dous lados do espello son en realidade tiradores de dous compartimentos verticais onde se aloxan catro caixonciños.







#### 88. CADEIRA DE BRAZOS ESTILO AFONSINO.

Obradoiro español. Finais do século XIX, principios do século XX.

Madeira de nogueira. 111 x 65,5 x 55,5 cm

**COMBINACIÓN** de formas curvas e rectas aínda que neste caso dominan máis as segundas. Séguense utilizando elementos que xa vimos noutros mobles deste estilo, como os remates en cubo ou a decoración estriada. A recia estrutura dulcificase co discreto acabado que remata o copete do respaldo, con tres flores.

Consérvase unha fotografía de dona Blanca sentada nesta cadeira de brazos, que nos serve para constatar que o tapizado actual é o mesmo.

#### 102. PARELLA DE SOFÁS AFONSINOS. Obradoiro español. A partir de 1871.

Madeira de nogueira tallada. 126,5 x 167 cm

No salón da rúa Goya. "Dos sofás, de mader tallada, con la cifra "P.B." y corona condal".

**TEMOS** documentación gráfica sobre eles, nas fotografías de Franzen, da publicación de Monte-Cristo<sup>88</sup>. Toda a estrutura desta magnífica parella de sofás está realizada con elementos salomónicos, típicos do xacobino inglés do século XVI, o respaldo vén marcado por motivos vexetais e coroado por dous basiliscos. Loce a coroa condal e as letras "PB" entrelazadas no espazo que hai debaixo da coroa.

<sup>88</sup> Monte-Cristo, *Op. cit.*

### 103. XOGO DE CADEIRAS AFONSINA. Obradoiro español. Finais do século XIX.

Madeira de nogueira tallada

125 x 46 x 43 cm

No salón da rúa Goya: “Cuatro sillas y dos butacas, del propio juego de los sofás”.

No comedor da rúa Tabernas: “Ocho sillas con tallas heráldicas”.

ESTE conxunto composto por doce cadeiras e dúas butacas ocupou distintos espazos, sabémolo non só polo texto, senón tamén porque estaban tapizadas de maneira diferente, de veludo azul oito cadeiras, e de seda cor crema, as que estaban na rúa Goya, a estas últimas déuselles máis altura cun engadido de madeira en forma de bóla no remate das patas.

Ao igual ca os sofás, amosan influencias do estilo xacobino inglés e utilizan moitos dos seus elementos característicos; como as columnas salomónicas no respaldo –rematadas por dados tallados no seu interior, con flores de catro pétalos– as devanditas columnas serven tamén para acoutar o alto espazo tapizado, enmarcado á súa vez por unha rubideira de follas de vide.

No xogo repítese dúas a dúas o escudo situado na parte superior do respaldo. O traballo de investigación, realizado coa axuda dos especialistas Benito Vázquez Permy, Jaime Bugallal y Vela e Rafael Despona<sup>89</sup>, desvela que non aluden a personaxes da familia, senón a posesións, xa que moitas delas corresponden á pedra armeira dos numerosos pazos que a familia posúe. A complexidade do traballo obríganos a presentalo nun futuro próximo, nun número monográfico.



<sup>89</sup> No momento de reeditar este catálogo, a tarefa de documentación xenealóxica da familia da escritora, realizada por Ricardo Axeitos, está a piques de rematar e converterse nun espléndido traballo que nos informará ao fin de xeito rigoroso sobre os complexos temas da xenealoxía e da heráldica da familia de Pardo Bazán.



#### 100. FRONTE DE CHEMINEA. Escola española. Século XIX.

Madeira de abeto na estrutura e as tallas

260 x 165 x 81cm

No salón da rúa Goya: “Chimenea de madera tallada, con columnas [gallega]”.

ESTA peza amosa un fino traballo que provén dun obradoiro castelán, de Valladolid ou de Burgos, verdadeiros centros de ebanistería. Sabemos que a talla non procede de Galicia, xa polo uso da madeira de abeto, xa porque non amosa ningunha característica tipolóxica do noso país como poderían ser as columnas salomónicas ou os típicos acios que pendurarían de calquera espazo. En cambio, as columnas talladas en espiral e o axadrezado de rombos da parte central evidencian a influencia italiana, recollida nesas zonas castelás. Que nesta peza apareza a coroa de marqués, indícanos que non foi un encargo da familia, xa que non houbo ningún título nobiliario destas características, e que foi unha peza que se comprou xa elaborada.

Por outro lado, as tallas son excelentes, case parecen recuperadas do frontal dunha igrexa.

Dona Emilia posa ante ela en Madrid, na casa da rúa Princesa, en 1918.

### 95. MESA AUXILIAR. Estilo raíña Ana. Finais do século XIX.

Madeira estucada, sobredourada e lacada

63 x 58 cm

Na sala pequena da rúa Goya: “Mesita auxiliar laqueada”.

NO século XIX acadá unha especial difusión o moble lacado con escenas pintadas, a miúdo, de orixe ou imitación chinesa, orixinado por unha atracción cara a oriente que se manifesta en todos os países europeos. A complexidade e a elegancia da súa mensaxe e da estética oriental en xeral, afecta a todas as épocas, incluso á nosa, xa que constitúe un estilo dentro dos diferentes estilos. Vexamos un caso no patrimonio da Casa-Museo.

Nesta mesa, o estilo oriental mestúrase co estilo raíña Ana, que supón a transición do ostentoso barroco inglés a unha estética máis sinxela, de mobiliario máis simple e elegante, de calidade e sobre todo funcional. Este estilo é, ademais, un dos primeiros onde desaparecen as chambranas ou travesas en forma de cruz, e fanse as típicas patas de “cabriolé” rematadas en cuncha que se poden ver nesta mesa. Polo que respecta ao acabado, loce o *Vernis Martin*, laca descuberta en 1930 por uns artesáns franceses que obteñen unha resina moi parecida á oriental, o que facilitará unha máis ampla produción de mobles lacados. Nas conferencias sobre “El abanico como objeto de arte”, pronunciadas no Ateneo de Madrid en 1915, dona Emilia fai alusión a esta técnica:

Acabo de leer en un libro la receta del célebre barniz [...]. Era un pintor de coches el tal Martín, e imitando las lacas de China, encontró su secreto. El barniz Martín es un fijativo, y produjo el más precioso resultado no solo en abanicos [...].



**II07. "BRACKET CLOCK" (Reloxo de repisa). George Clarke. Londres. Primeira metade do século XVIII.**

Madeira de nogueira e apliques de ferro, latón e bronce

53 x 29 x 10,5 cm

No gabinete da rúa Tabernas alúdese a un "Reloj de mesa en funcionamiento".

ESTA tipoloxía de reloxo transportable aparece na segunda metade do século XVII e cara a 1700 xa acadou o seu pleno desenvolvemento técnico, manténdose invariable ata principios do século XIX. Xa desde o XVIII é importante o número de *brackets* importados ao noso país, onde existen varias casas londinienses especializadas neste mercado.

A peza que nos ocupa responde ao formato clásico, con copete de medio punto, característico entre 1725 e 1750. Na segunda metade deste século as caixas fábrícanse, case sen excepción, en caoba, de maior tamaño e con profusión de apliques en bronce dourado. Para distribuír mellor todo este peso incrementado duplicárase a asa de remate superior, colocando unha en cada lateral. Da primeira metade do século tamén son características as dúas portas que este posúe na caixa, na parte dianteira e na posterior, as dúas seguindo o mesmo esquema de friso semicircular percorrido por unha moldura de bronce.

Na fronte amósanse dúas esferas prateadas dispostas verticalmente. A inferior, máis grande, amosa as horas en números romanos de cor negra e os minutos en números árabes dispostos de cinco en cinco. A superior ten gravadas as palabras "STRIKE" e "SILENT" e dúas notas musicais. Arredor destas esferas dispónse unha decoración de talos e follas douradas entrelazadas.

Na parte posterior, nunha exquisita prancha de latón gravada con decoración vexetal, aparece o tirador espertador e a hora de demanda. Os laterais da caixa teñen tamén un cristal que repite a forma das portas.

O mecanismo componse do típico combinado inglés de resorte e caracol duplicado porque se aplica tanto ao tren de marcha coma ao de sonería. Esta foi a causa de que a relojería inglesa quedase atrasada con respecto á francesa, a cal reduciu considerablemente o tamaño das súas máquinas ao eliminar os dous caracois.



108. RELOXO DE SOBREMESA. Estilo Carlos IV. Obradoiro francés. 1830-1850.

Bronce dourado

46 x 33,5 x 14 cm

Inscripcións no interior da maquinaria: marca de compostura, con punzón, que asina e data o traballo: "Antonio Sastre e [ilexible], 16-II-1945".

No salón da rúa Goya: "Reloj dorado".

PEZA de transición onde se aprecia a mestura de estilos neoclásico e imperio: o pedestal, dous corpos rectangulares dourados unidos por unha moldura de palmetas e círculos, é puramente neoclásico. Encima reproducése, con técnica de calamina, un escenario de rochas no centro das que se insire a esfera horaria. Sobre este conxunto fíxase un cabalo montado por unha amazona clásica que se defende do ataque dun león, toda a escena está dourada con técnica de *ormolú*. Posúe a típica maquinaria "París", que recibe este nome porque é nesta cidade onde se elimina a maquinaria de caracol, coincidindo co reinado de Luís XIV.



## 79. RELOXO DE PÉ XEORXIANO. Joseph Davis. Obradoiro inglés. 1790-1830.

Caixa de carballo e caoba. 238 x 57 x 24 cm

Na listaxe de bens da rúa Tabernas alúdese a un reloxo “antiguo, de pesas” no salón principal e a outro no comedor; evidentemente coinciden con este que nos ocupa e co que describiremos a continuación.

A caixa deste reloxo presenta trazos típicos das realizadas en Londres e chamadas “grand-phater o'clock”, e que amosan columnas estriadas con base e capitel aos lados da carapucha e do tronco, a cabeza remátase cun sombreirete americano de volutas.

A esfera é de latón dourado e gravado, con calendario ao que se lle superpón o círculo horario, no que aparece a lenda “Tempus fugit”. Como é característico nos reloxos ingleses, ten o movemento na cabeza do escape, de áncora, rematado por unha prancha na que o restaurador, Juan Quevedo, repetiu delicadamente o motivo principal da ave que aparece gravada no metal. A sonería de horas ten roda contadeira.

A maquinaria é tipicamente inglesa, con platinas de latón sobre piares, de moi boa calidade coma todas as da súa época.

## 80. RELOXO DE PÉ ESTILO ISABELINO.

Francisco Javier Méndez y Neira de Saavedra. Obradoiro español. Finais do século XVIII.

Madeira de caoba cubana, latón e ferro

230 x 45 x 24 cm

A base, cuadrangular, está sustentada por catro pés de boliño. A unión entre os distintos corpos, todos eles sobrios, faise por medio de molduras de cornixa e novamente outra cornixa é a base do remate onde está a única concesión ao adorno: dous pináculos de bóla achatada que inscriben un frontón de formas curvas.

A maquinaria deste reloxo –non a caixa– foi realizada por Francisco Javier Méndez y Neira de Saavedra (1744–1803)<sup>90</sup>, cura párroco de Santa Eulalia de Ladrado, preto de Santa Marta de Ortigueira, desde 1780 ata a súa morte. Nesta parroquia estableceu unha verdadeira fábrica de reloxos, con dous fornos de fundición e un taller de axustes e montaxes. A súas pezas caracterizáronse no ornamental pola ausencia do accesorio e no técnico por unha auténtica evolución dos materiais e a maquinaria, evolución que fala sempre do interese e a curiosidade do que os fai. Sábese que fabricou un reloxo para o mosteiro de Sobrado que aínda está en funcionamento, e outro para o rei Carlos IV. Case todos sinalan os días, meses e lunacións, levan silenciador e adoitan estar asinados.

<sup>90</sup> Landeira de Compostela, Fernando, *Theatro cronométrico del noroeste español*, Madrid, Roberto Carbonell, S.A., 1957, Biblioteca literaria del relojero, T. 5., pp. 121-125. Na biografía do párroco de Ladrado, o autor comenta: “Había hecho planos, pinturas, cruces cinceladas, muebles, cajas de reloj pintadas o doradas [...]”. Non se refire polo tanto a caixas tan sinxelas na forma como a que custodia a Casa-Museo.



81. ESCRITORIO TIPO CONTADOR DE ESTILO FLORENTINO. Obradoiro español. Último cuarto do século XVIII.

Madeira de abeto, chapado de pereira ebonizada con taraceas de buxo e carei e aplicacións de bronce  
73 x 92,5 x 34 cm

OS primeiros contadores deste estilo decorábanse con pranchas de pedras semipreciosas, substituídas despois polas incrustacións de carei, menos onerosas e igualmente decorativas. Os apliques de latón o uso da pereira —madeira dura que ofrece gran resistencia ao traballo delicado— e as varandas tamén son características deste patrón. Cómpre destacar as patas con garra sobre bóla, magníficas *claw and ball*.





### 99. PARELLA DE VITRINAS. Estilo florentino. Obradoiro español. Último cuarto do século XVIII.

Cedro, carei e bronce

235 x 104 x 50 cm

É fácil rastrexar o emprazamento desta magnífica parella de vitrinas porque aparecen en moitas fotografías dos salóns que dona Emilia habitou. Incluso podemos cerrar a data de compra entre a publicación de Monte-Cristo e a de Zeda, que escribe o texto do artigo “Dona Emilia Pardo Bazán” en *Nuevo Mundo*, en abril de 1899, onde a escritora aparece posando diante dunha delas por primeira vez.

Tamén se asinou a acta de doazón ante elas e están consignadas na lista en que se describen as pertenzas seleccionadas da rúa Goya, no seu salón: “ Dos vitrinas de madera, de Boule...” co seu contido.

A decoración “Boule” recibe o nome de André-Charles Boulle (1642-1732), ebanista francés que desenvolveu unha técnica consistente en “taraceados” de cuncha e metal sobre ébano con formas arabescas. A estética do novo achado, tan en consonancia coa época, supuxo un gran desenvolvemento no estilo Luís XIV, rei que o nomeou director dos talleres do Louvre e lle encargou a decoración do pazo de Versalles.

Temos a relación do que contiñan as vitrinas a través dun documento mecanografado e sen data, aínda que podemos situalo tras a morte de dona Blanca Quiroga y Pardo Bazán, en decembro de 1971.



“RELACIÓN DE LOS OBJETOS CONTENIDOS EN LAS VITRINAS EXISTENTES EN CASA DE LA MARQUESA DE CAVALCANTI, EN MADRID, QUE NO ESTÁN REGISTRADOS EN ACTA NOTARIAL.”

“PRIMERA VITRINA [situada cerca de las ventanas que dan a la calle]”

Para facer unha relación detallada de cada unha das pezas contidas nas vitrinas seguiremos esta listaxe.

208. PRATO DE SÈVRES. 1840.

Porcelana. 3,3 x 18,3 cm

Anotacións: “Chateau de Commenge” nun selo coroado e “LP” entrelazadas e coroadas.

“Un plato de Sèvres. [En el centro, una rosa con sus hojas: arriba, dos ángeles y en el centro de estos, dos letras con una corona real encima. Al pie, rosas y hojas”.

NO século XIX, Sèvres continuaba a ser a máis destacada fábrica de porcelana de Francia tanto en calidade como en innovación, grazas a que seguía sendo receptora de subvencións e patrocinios estatais.

Esta peza en particular pertence ao período da Restauración, no que se introduce o estilo rococó, a porcelana xa non se entende como un lenzo o os espazos coloreados, neste caso azul celeste, xa non monopolizan a peza, agora aparecen zonas en branco.





#### 209. PARELLA DE PRATOS, WEDGWOOD.

Cerámica cocida. 23,8 x 31 cm

“Dos platos de una colección, numerados con el 2 y el 9”

ESTA louza inglesa, de cor marfil, con filete marrón, adórnase cunha laureada no centro e tres brazos unidos co lema IRVRAC BAT, emblema da Real Sociedad Bascongada de Amigos del País e símbolo da fraternidade das tres provincias vascas. Consultado o Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, infórmannos de que na súa colección posúe dez pratos da mesma procedencia: trátase dunha compra efectuada por dita Sociedade a finais do século XVIII con destino ao Real Seminario de Nobles de Vergara. Camino Urdiain ampliounos amablemente esta información e, segundo un estudo realizado por ela e aínda inédito, afirma que o total da vaixela encargada era de 4800 pezas, unicamente contando pratos fondos e chans (trincheiros) e que, como o importe era tan elevado (44.000 reais de vellón), a Sociedade viuse obrigada a sortealos nunha rifa, dato que consta nun resumo de Actas de Xuntas Xerais, celebradas en Bilbao en xullo de 1793. Tamén aclara definitivamente o significado do anagrama “YB” como o de Instituto Bascongado.

A maneira en que estes pratos que nos ocupan chegaron a formar parte do patrimonio familiar de dona Emilia é unha cuestión que aínda necesita dun traballo de investigación, pero hai que apuntar que na listaxe de compradores custodiada polo Museo de Bilbao, non aparece ningún familiar da escritora.

Josiah Wedgwood (1730-1795) foi o artífice da transformación británica da cerámica, converténdoa nunha industria mecanizada, con porcelanas de exquisita calidade. Este non é o caso, xa que nos encontramos cunha cerámica de pasta branda, con pouco caolín, moito máis crebadiza que a pasta dura e con esporteladuras de aspecto granular.



## 205. XOGO DE VASOS DA FÁBRICA DA GRANXA DE SAN ILDEFONSO.

Estilo Neoclásico. Primeira metade do século XX.

Cristal de rocha e ouro

10 x 8 cm, o de tamaño máis grande; 7,3 x 4,2 cm, o máis pequeno

“Seis vasos de cristal, decorados en oro, con la inicial E y corona condal”.

**ATA** nós chegaron cinco vasos desta fábrica da Granxa de San Ildefonso, fundada en 1728 polo vidreiro Ventura Sit con privilexios reais. Encontrámonos ante un xogo de vasos no que o tamaño diminúe proporcionalmente. En xeral son cilíndricos facetados e están decorados por unha orla de ovas e flores da que penduran grilandas rodeadas de estrelas. O “E” amósase baixo unha coroa condal.

O desgaste da inicial e a coroa fai pensar que se trata dunha mostra de fábrica que lle engadiría a inicial ao xogo obsequiado, segundo o cliente. A técnica de aplicación é entón de sobredourado en frío ou ao aceite, diferente do sobredourado en quente, na que se aplica o ouro á superficie mediante un fixador apegamento (xeralmente mel) e despois cócese nun forno para que quede fixado de modo permanente.

### 206. COPA POMPADOUR. Finais do século XIX.

Cristal de rocha, dourado ao ácido. 16 x 12'8 cm

“Una copa de cristal, recamada de oro”.

**TÍPICA** forma Pompadour, para champaña, con dourados gravados ao ácido que conforman unha decoración vexetal.

### 207. CENTRO DE MESA CON PÉ DE PRATA. Obradoiro español. Século XX.

Cristal de rocha e prata. 25 x 14,7 cm

**AÍNDA** que o cristal parece ser centroeuropeo, checo ou de Bohemia, o pé de prata ten o contraste da estrela de cinco puntas, que o define como prata española do século pasado. Posiblemente lle falte a tapa.

### 122. COPÓN LITÚRXICO. Segunda metade do século XIX.

Cobre troquelado con baño de ouro e de prata. 16,5 x 17,5 cm


“Copón de metal dorado, con figuras religiosas en relieve”

**ADEMÁS** de ser o único instrumento de liturxia na colección, trátase dunha peza pouco habitual, mentres que o pé está traballado á man co cicel e presenta fermosas cabezas de anxos, grilandas e caracois, o fuste parece que foi cortado nunha readaptación, polo que cabe supoñer que a altura orixinal foi maior; a copa, en cambio, amosa cinco medallóns de santos e seis asas que están axustadas a esta por medio de pequenas caravillas cun remate moi basto. Tamén é preciso sinalar dous aspectos interesantes: por unha parte os medallóns do friso central, onde aparecen os apóstolos Pablo, Pedro, Xoán e Santiago, están enriquecidos cun baño de ouro. Por outra, temos constancia da súa existencia desde 1916, xa que aparece fotografada na vitrina “de Boulle”, polo que sabemos que pertence á colección de dona Emilia.

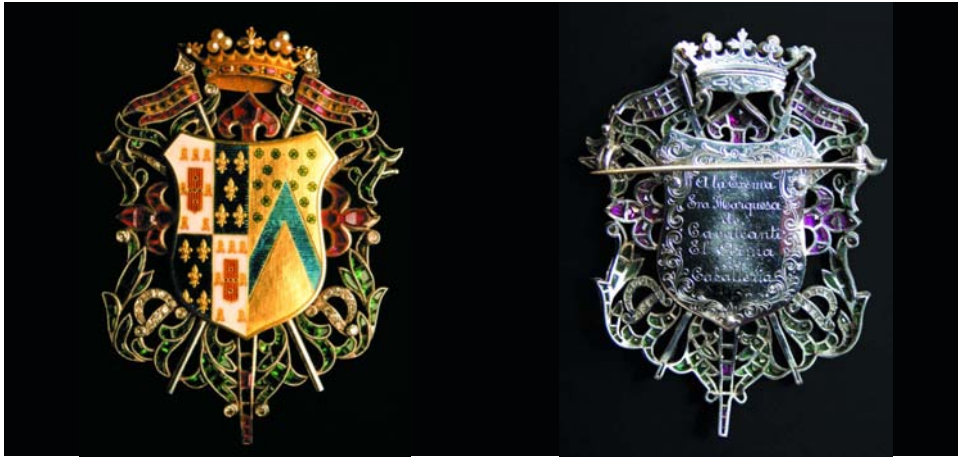


A la Exma. Señora Marquesa Vda. de Cavalcanti  
 el primer grupo de Huérfanos del Colegio de Santiago  
 que disfrutaron los beneficios de su generosa donación: muy  
 agradecidos.- Castillo de Sta Cruz - 1 de Septiembre de 1939

Carlos de Tabla    Aguirre Darin    Adrián Guzmán    Carlos de Salas  
 Mariano Morote    Manuel Morote    Estanislao (Andrés) (San Martín)  
 Manuel Torres-Pardo    Loreo de Ana    Daniel Alonso  
 Antonio Villalón    Agustín Villalón    Manuel Gotta    José Paulés  
 Pablo Bonler    José Bonler    José Luis Vallarino    Miguel Andueza  
 Guillermo Cellos    Francisco Anarís    Juan José    Jorge Morales  
 Diego del Villar

  
 ARCHIVO





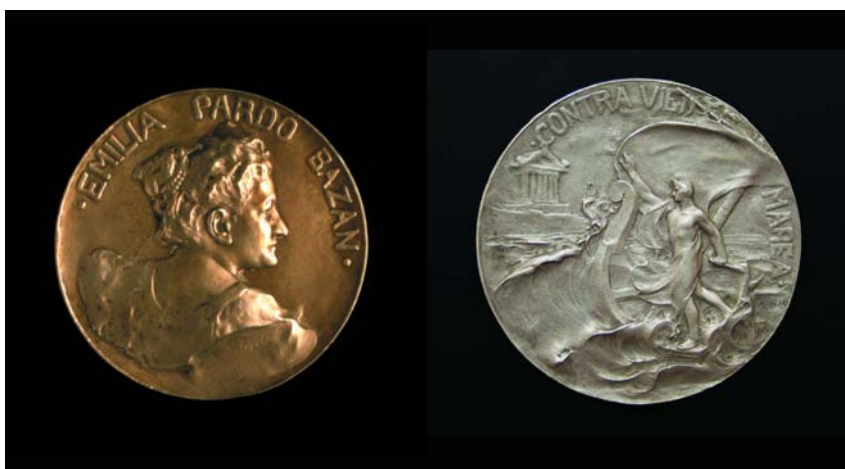
#### 245. BROCHE DE XOIERÍA. Primeira metade do século XX.

Platino con brillantes, rubís, turquesas e perlas. Esmalte. 7,4 x 5,5 x 1 cm

“Un escudo esmaltado, con pedras preciosas, regalo del Arma de Caballería a la marquesa de Cavalcanti”.

O motivo de tan espectacular regalo foi a doazón, por parte de dona Blanca, do castelo de Santa Cruz á Arma de Cabalería, na que servira o seu home, o xeneral Cavalcanti, para que fose aproveitada polos orfos dese corpo, os chamados “pífanos”. O brasón pertencente ao xeneral é o mesmo que aparece na fachada do castelo.

No Arquivo gráfico da Real Academia Galega consérvase unha fotografía asinada polo primeiro grupo de orfos que gozou deste edificio e na que lle agradecen á marquesa a doazón. Está datada do 1 de setembro de 1939.



## 222. MEDALLÓN DE PRATA CO BUSTO DE DONA EMILIA. E. Arnau.

Prata traballada en altorrelevo. 0,7 x 10,3 cm

Marcas: "Masriera & Campins". "Plata"

Inscrición no reverso: "Contra viento y marea"

"Medalla de plata de doña Emilia Pardo Bazán, diseñada por E. Arnau".

A inscrición do reverso orla unha escena clásica na que unha figura conduce un barco de vela durante unha tempestade, cara a un templo. O lema é perfecto para a nosa escritora, que perseguiu obxectivos e loitou para conseguilos.

O autor, Eusebio Arnau y Mascort (1864-1933) destacou na etapa modernista catalá e foi mestre, entre outros, de Pablo Gargallo. En canto ao taller, trátase dun coñecido obradoiro localizado en Barcelona, de onde saíron pezas importantes que adornan esta cidade.

### 223. MEDALLA DE PRATA. Centenario da Independencia da República Arxentina.

Prata

5,5 x 7,2 cm

Inscricións: "J. Gottuzo y C<sup>sa</sup>", no ángulo inferior esquerdo

"Medalla de prata conmemorativa de la Independencia de la República Argentina. 1910".

**SABENDO** que dona Emilia nunca visitou estas terras, podemos dicir con case total seguridade que se trata dun regalo ao xeneral Cavalcanti, xa que este acompañou oficialmente a delegación española para conmemorar dita efeméride na Arxentina.





“PIEZAS PARA EL MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. Instalado provisionalmente en el Ayuntamiento”.

ALUDIMOS agora a outro documento datado na Coruña o 13 de agosto de 1971, do que xa falamos no capítulo concernente ao museo. Trátase dunha listaxe mecanografada co título que sinalamos ao comezo deste epígrafe. Conta ademais este texto cunha anotación manuscrita: “entregados por don Leandro”. Refírese a Leandro Carré Alvarellos, membro numerario da Real Academia Galega.

É un documento importante porque algunhas das pezas que se citan aparecen unicamente aquí recollidas, non aparecían nin na acta de doazón nin nas dúas listaxes de bens.

Reunimos ademais neste último grupo as pezas menores que pertencen ás listaxes que redactaron os académicos e outras que pertencen á colección, e indubidablemente á familia, aínda que non teñamos noticia da súa procedencia por non estaren recollidas en ningún documento.

### 183. URNA DE PORCELANA BISCOITO. Fábrica de Sèvres de primeira época. 1740-1752.

Biscoito ou porcelana sen vidrar

24 x 11,3 cm

“1 pequeño jarrón biscuit”

**GOZANDO** do control real que a beneficiaba ao promulgar edictos que lle concedían privilexios sobre outras fábricas, o emprego dos mellores artistas do seu tempo, como Boucher, e o descubrimento da pasta branda máis branca e fina de Francia, fixeron despuntar a fábrica de Sèvres despuntou de maneira case única no país. Tamén foi a que promoveu en Europa a moda do biscoito. Desde 1740 ata 1752 usáronse os dous “L” entrelazados, sen letra nin data, coma os da peza que nos ocupa.

### 182. CENTRO DE MESA. Escola italiana. Segunda metade do século XVIII.

Porcelana en biscoito

37 x 22,5 cm

“1 pieza biscuit con figuras, frutas y jarrón”

**AS** marcas fan alusión ás espadas cruzadas de Meissen, a máis importante fábrica de porcelana de Europa durante os séculos XVIII e XIX. Cóstanos que a marca tamén foi utilizada pola fábrica italiana de Capodimonte, que despois pasou a denominarse “Buen Retiro”, que utilizou os esquemas de Meissen nas formas e na decoración. O cambio de nomenclatura vén dado polo traslado do taller desde Nápoles ao pazo do Buen Retiro ordenado por Carlos III para completar o seu famoso “salón de porcelana”.

A peza, verdadeiro grupo escultórico foi realizado por partes, que posteriormente eran engadidas e cocidas en grupo. A mosca unha gran calidade de factura e unha delicadeza de acabado moi superior á normal.





247. FIGURA DE PASTORA. Porcelana austríaca. Segunda metade do século XIX.

Porcelana

54 x 37 cm

“1 pastora con cabras, porcelana, colores”

TÍPICO exemplar de porcelana de estilo costumista, tipoloxía que irrompeu con forza en Europa a partir de 1850. Estes exemplares convertéronse en arquetipos repetidos nas vivendas decimonónicas, coa súa presenza evidenciaban un estilo de vida onde existía un respecto polo autóctono de cada país, e un desafogo económico que permitía viaxar aos lugares de onde procedían estas pezas.

## 211 e 212. PARELLA DE FLOREIROS. Segunda metade do século XIX.

Porcelana decorada e dourada

29 x 9,8 x 9,8 cm

“2 floreros porcelana, decorados”

A partir da segunda metade do século XIX, o éxito da fábrica de Meissen viuse reflectido nas numerosas copias que apareceron; ademais, moitas fábricas utilizaron marcas similares ás súas espadas cruzadas, como as que aparecen nestes floreiros, onde o coidado na pintura, aplicada delicadamente cunha paleta non demasiado intensa e pouco recargamento dourado na decoración, define a súa calidade. A porcelana de Meissen de estilo rococó, referente desta peza, decoraba todas as partes da porcelana con escenas pintadas á maneira dos artistas franceses do século XVIII, como Watteau e Boucher, e estas mesmas escenas, ao igual que sucede nesta peza, eran acoutadas por estes típicos abrochos de flores.

## 140. FLOREIRO DE PORCELANA “DE VIENA”.

Porcelana lacada e dourada

29,5 x 13 x 41 cm

Marca e numeración: 11870

**DESPOIS** dun período de declive no que a calidade da porcelana da fábrica de Viena, que se consideraba a máis exquisita da época, foi mingando, o emperador Francisco José ordenou, en 1864, o seu peche. A partir deste momento vendéuselles a outras fábricas a porcelana que xa estaba cocida e asinada co escudo azul que se lle daba antes do vidrado, pero non decorada. A peza que nos ocupa procede probablemente desta venda xa que amosa unha decoración con técnica de calcomanía e unhas aplicacións de pincel á man, imitando os motivos do estilo neoclásico anterior ao peche —que tomou o nome de Sorgenthal, o último director da fábrica— aínda que agora con bordos pesadamente dourados.



#### 198. CRISTALERÍA. Fábrica de Bohemia. Século XIX.

Cristal de rocha tallado

19 x 8 cm

“4 copas de cristal grandes (colores)”

A principios do século XIX os artesáns da fábrica de Bohemia fixeron característico este acabado; o proceso deriva de recubrir o cristal cunha capa do mesmo material pero dunha cor diferente que despois era tallado con discos de ferro ou pedra lubricados con auga. O habitual era utilizar dúas capas de cristal, aínda que existen pezas sofisticadas nas que se aplicaron catro capas. A realización de tales pezas esixe unha grande experiencia, xa que cada capa coloreada arrefría a unha velocidade diferente e o risco de que aparezan fendas é grande. A precisión do tallado da peza que nos ocupa, aproxima a data a partir de 1830, cando a enerxía de vapor permitiu procesos mecánicos.

### 199. COPAS DE LICOR. Anterior a 1860.

Cristal de rocha, revestido e tallado na copa

13 x 5,4 cm

No *office* da rúa Goya: “cinco copas, al parecer de Baccarat, en distintos colores”.

DE pé acendido, cunha margarida tallada na base e talo abalaustrado facetado con seis caras. As copas obteñen as cores coa mesma técnica utilizada na cristalería de Bohemia na que se adhiren varias capas de cristal coloreado e neste caso, están talladas con decoración de diamante e coroadas por tres grandes margaridas.

Efectivamente, é posible que sexan da fábrica de Baccarat, antiga vidrería Saint-Anne, en Lorena, adquirida pola fábrica de Vonêche, de Bélxica, cando esta perdeu o mercado francés en 1815. Pola súa continua busca de mellores técnicas de fabricación —incluído o torno hidráulico— pasou a converterse nunha das máis destacadas deseñadoras e fabricantes de cristal fino, posto que segue conservando na actualidade. No caso de que a atribución sexa certa, a datación será anterior a 1860, xa que non aparece nas pezas o selo de fábrica.

### 197. CRISTALERÍA NEOCLÁSICA. Fábrica da Granxa de San Ildefonso. Ata 1890.

Cristal de rocha gravado á moa

Inscrición na copa: “J.P.B.”

O gravado á moa é un procedemento abrasivo no que se sostén o cristal contra unha pequena moa rotatoria, xeralmente fabricada en cobre e impregnada cun abrasivo e de diferentes tamaños para controlar a precisión e o detalle da decoración, segundo é o motivo a elaborar.

A inscrición é unha clara alusión ao pai de dona Emilia, que nos permite datar a cristalería entre principios de século e 1890, data da morte do conde de Pardo Bazán.

As pezas son de pé octogonal cos lados rebaixados, de talo curto cun florón anular e copa en cubo co bordo decorado por unha banda incisa con filigranas que presentan formas oxivais e motivos vexetais.



#### 214. VAIXELA DE LIMOXES. Francia. Finais do século XIX.

Porcelana coloreada e dourada

Marcas: “C. Ahrenfeldt Limoges”. “C.A.” entrelazadas e das que saen catro frechas e “France Deposé”. As dúas primeiras corresponden ao propietario da fábrica.

No *office* da rúa Goya: “Vajilla de Limoges, con corona y lema ‘De Bello Lucem’. Son tres fuentes y sobera; treinta y dos platos grandes y catorce pequenos y dos entremeseras”.

ESTA vaixela está coloreada cunha banda azul escura —*bleu lapis*— no bordo do prato, á maneira da porcelana de Sèvres de primeira época.

Desde que en 1758 se descubriron depósitos de caolín na rexión de Limoges, esta destacou pola calidade da súa porcelana, e a mediados do século XIX, para aforrar custos, moitos fabricantes establecéronse nos seus arredores. A competencia, a abundancia de material e o barato da man de obra converteu a zona na máis importante para a produción de porcelana. Nesa década, pronúnciase un edicto que lle outorga o título exclusivo para producir a porcelana real para todo o reino de Francia. Esta porcelana convértese, a partir deste feito, en símbolo de distinción, non é pois necesario analizar o motivo polo que Pardo Bazán elixiu esta fábrica e non outra.

Segundo comentarios de Dalmiro de la Válgoma, de Varela Jácome e de Martínez Barbeito, foi ela a que elixiu o lema “de la guerra a la luz”<sup>91</sup>, aínda que noutras ocasións escribe este lema como “de bello luce”. Seguramente os dous

<sup>91</sup> Eva Acosta, *Op. Cit.*, escolle este subtítulo para a súa biografía sobre Pardo Bazán. Tradúcea como “La luz en la batalla” e selecciona este parágrafo da escritora: “ya sé yo que no es tiempo de héroes; que estamos en otro siglo; que las batallas son otras. Otras son, cierto, y sin embargo son batallas”.

<sup>92</sup> Pardo Bazán, Emilia, “La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias”, *Nuevo Teatro Crítico*, outubro de 1882, núm. 22, pp. 14-59.



responden á mesma idea á que alude na memoria lida no *Congreso pedagógico*, o 16 de outubro de 1892, publicada na súa revista *Nuevo Teatro Crítico* e titulada “La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias”. No texto fai referencia ao tópico das calidades morais que definen unicamente o home:

[...] el fuerte sentimiento de la independencia; la fecunda ambición de descollar entre sus semejantes y señalar con rastro de luz su paso por el mundo; la energía del pensamiento, que quiere afirmarse a sí propio investigando la verdad y reconociéndola libremente[...].<sup>92</sup>

Por suposto, Pardo Bazán continúa a sinalar no mesmo texto que estas calidades non deberían identificar soamente os homes, senón que deberían ser potenciadas globalmente no xénero humano, a partir dunha educación común.

### 73. COFRE XOIEIRO ESTILO LUÍS XVI. Aproximadamente, 1920.

Madeira recuberta de resina e bronce sobredourado. 18 x 27,5 x 18 cm

No gabinete da rúa Tabernas: “un joyero con aplicaciones, al parecer de bronce”.

**POLA** técnica podemos aventurar a datación e deducir que posiblemente non fose adquirido por dona Emilia, aínda que non o podemos asegurar. Non se trata de carei senón que é unha resina que o imita. O interese que posúe esta peza reside no seu uso actual, xa que se utiliza como furna para as votacións nas sesións académicas, seguramente a partir dos anos 80.





### 179. DAGA-ABANO. Ca. 1887.

Ferro fundido, batido e gravado e madeira tallada e lacada

3,4 x 29 x 1,5 cm

**INSCRICIÓN** no anverso: “Pues tu alma tiene el temple del acero/ Y vale más tu pluma que una espada,/ Que halle don Carlos en Emilia un Hada”.

Inscripción no reverso: “Que cambie a la opinión su derrotero/ Venecia, Loredán, trece de enero/ ni el año ni el autor importan nada”.

No dormitorio da rúa Goya: “Cuchillo con dedicatoria en Loredán, que igualmente se coloca en la vitrina del salón”.

Estamos ante unha interesantísima peza que ilustra un suceso moi interesante. En 1887, exercendo por vez primeira como correspondente, foi enviada polo xornal liberal máis lido de España, *El Imparcial*, a Roma, en compañía de José Ortega Munilla, con motivo do xubileu sacerdotal do papa León XIII. Estas crónicas foron recollidas posteriormente en *Mi romería* (1888), con dous textos máis, de contido polémico, referíndose á visita que os dous correspondentes fixeron ao exiliado don Carlos, rei para los carlistas, no seu pazo de Loredán, Venecia.

Este agasallo de don Carlos serve para demostrar que recoñece en Pardo Bazán a importancia que comeza a ter no ambiente intelectual español, ademais de ser sabedor da afinidade das súas ideas e polo tanto, do alcance que poden chegar a ter os seus escritos.

Efectivamente, dona Emilia escribe a partir desta visita unha serie de artigos sobre o carlismo no seu intento de chegar a unha concordia entre as faccións moderadas (representadas no xornal *La fe*) e as ortodoxas (representadas polo xornal *El siglo futuro*) que supuxeron unha violenta reacción no ámbito político.

### 192. TINTEIRO ESTILO LUÍS FELIPE. Neoclasicismo francés. Finais do século XIX.

Cristal de rocha tallado e bronce

8 x 12 x 8,5 cm

DE forma ovada, amosa un sobrio traballo no cristal: a parte anterior da base está tallada en forma de estrela e a parte superior do corpo ten dúas rebaixaduras para descansar a pluma. A tapa de bronce, de bisagra, é de forma alombada e na súa parte superior, como alegoría das artes, unha muller sentada esculpe unha cabeza. Arredor do corpo de cristal leva encaixado un anel de bronce con dúas bandas que se unen a través dun motivo animal, dous basiliscos que beben nunha fonte, e outro vexetal, con volutas e palmetas.

### 193. PLUMA-LAPISEIRO. Finais do século XIX.

Prata troquelada e gravada

Malaquita

DE forma tubular, con incisións que se cruzan en pequenos rombos, parte dunha cabeza de forma hexagonal cunha malaquita incrustada. Ese hexágono rebáixase e convértese en cinco aneis octogonais onde aparecen gravados números do 1 ao 31, indubidablemente un calendario perpetuo. A continuación dous aneis que se corresponden con mecanismos que fan adiantar a punta da pluma ou a do portaminas.

Casa Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Tapices

O aprecio da escritora pola singular calidade desta tea que é á vez tecido e pintura é destacable, seguramente recoñece neles a unión de arte e artesanía, incluso o que significaron en canto a combinación de tradición e renovación cultural na Europa do Renacemento.

En orixe, estas teas illaban, definían e adornaban espazos como tendas de campaña, pazos e naves de igrexas, incluso eran estendidos nas fachadas para determinados acontecementos. O seu altísimo custo e flexibilidade de uso son as condicións do seu éxito xa que eran considerados unha manifestación da elite e garantían a necesidade de fasto<sup>93</sup>.

En 1913 dona Emilia comenta unha exposición e fai especial fincapé nunha peza:

[...] -o mejor dicho, dos- que, como suele decirse, se comen a todo lo demás. Son los famosísimos tapices que ya he visto figurar en grandes Exposiciones Universales y que formaban parte del dosel de Felipe II. Los expone el Rey.

Nunca el arte de la tapicería rayó más alto que en estas dos espléndidas muestras de lo que podía dar de sí en el siglo XVI, en Flandes y por el impulso de un hombre tan entendido en arte, tan aficionado como el hijo de Carlos V [...] bañado en misteriosa luz azulina, con unas lejanías delicadas [...].<sup>94</sup>

Na casa da rúa Princesa xa había un "salón de los tapices" ao que alude Monte-Cristo nunha das súas crónicas de sociedade. As fotografías da súa publicación amósannos xa o tapiz *A raíña Tomiris coa cabeza de Ciro*, seguramente o máis antigo da colección.

<sup>93</sup> AA. VV., "El mundo de las antigüedades", en *Tapices de los siglos XV, XVI y XVII*, Barcelona, Planeta- Agostini, 1989.

<sup>94</sup> Pardo Bazán, Emilia, "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de maio de 1913, núm. 1639, p. 346.

Case un século despois, unha vez que os académicos toman posesión dos bens da familia e por indicación de Dalmiro de la Válgoma, en maio de 1971 solicítase da Real Fábrica de Tapices, a Gabino Stuyck presuposto para: “Lavado, recosido, recuadrar, forrar y arreglo general, sin restaurar o completar lo que falta, de cuatro tapices antiguos”; o presuposto ascendía a 102.700 pts.

En xullo de 1971, Sebastián Martínez Risco pídellos á Real Fábrica “para ubicarlos en los salones del Palacio Municipal de La Coruña” onde se montara temporalmente a exposición das pezas. Os dous primeiros chegan o 31 de agosto, polas medidas que aparecen na factura sabemos que se trata de *A raíña Tomiris coa cabeza de Ciro* (núm. cat. 137) e *A raíña de Portugal rendendo o campamento de Albalade* (núm. cat. 135).

Apreciamos un delicado traballo dos *rentrayeurs* ou zurcidores; respectaron o contrato e coseron as zonas onde había faltas de tecido a unha tea de algodón onde se esbozaban as cores da zona. Bótase en falta a greca orixinal, pero no presuposto aceptado alúdese a un recadramento, polo que o estado dos tapices debía de ser bastante malo.

Este dato tamén nos permite descubrir cales eran os que estaban en peores condicións. Así, *Santa Isabel de Hungría* (núm. cat. 136) e *A caza do mono* (núm. cat. 128) son os que amosan maiores recomposicións. Polo que respecta ao seu emprazamento contamos coa seguinte alusión: “En el comedor de la calle Goya: Un tapiz y sus grecas, sueltas”, refírese, por eliminación, ao primeiro deles.





137. A RAÍÑA TOMIRIS COA CABEZA DE CIRO. Obradoiro bruxelés. Segunda metade do século XVI.

La e seda

223 x 426 cm

No vestíbulo da rúa Goya: “gran tapiz con seis figuras humanas”.

DESPOIS de intensas e extensas investigacións descubrimos, por fin, o tema que recolle esta magnífica peza, narrado xa por Heródoto (século V a. C.) nas súas *Historias*<sup>95</sup>, ademais de facelo Luciano, Diodoro e Valerio Máximo. Deterémonos no primeiro xa que a súa obra ten un importante valor que recolle datos estritos tanto de historia como de etnografía e xeografía, e porque este “ciclo persa” achega as fontes para moitos gravados manieristas, retomados á súa vez pola plástica do barroco. Sabemos, por exemplo, que Rubens fixo un debuxo sobre este tema para un gravado, perdido na actualidade.

<sup>95</sup> Heródoto, *Historias*, (Libros I – IV), Ed. de Antonio González Caballo, Madrid, Ediciones Akal, 1994.

O tema é o seguinte: O rei persa, *Ciro*, capturara e fixera escravo o fillo de *Tomiris*, a raíña dos masáxetas ou escitas, chamado *Espergapises*. Cando a raíña soubo o sucedido, mandou un heraldo apremando a *Ciro* para que llo devolvese “[...] se non fas isto –xúrocho polo sol, señor de los masáxetas–, en verdade te saciarei, aínda sendo insaciable, de sangue”. *Ciro* non fixo caso destas palabras e, tralo suicidio de *Espergapises*, *Tomiris* reuniu as súas tropas e lanzounas contra o rei persa. A maior parte do exército persa foi aniquilada e tamén o propio *Ciro*, *Tomiris* buscou entón, entre os persas mortos, a cabeza de *Ciro* e, cando a encontrou, meteuna nun odre con sangue. Mentres aldraxaba o morto dicía: “Ti a min, aínda que estou viva e son a túa vencedora no combate, matáchesme cando atrapaches o meu fillo mediante un engano; eu a ti, como prometín, saciareite de sangue.”

*Tomiris* aparece agrupada coas “*Neuf Preuses*”, con algunhas amazonas e outras mulleres como *Semiramis*, nun paralelismo cos “*Neuf Preux*” (nove valentes entre os que están *Carlomagno* e *Xulio César* entre outros). No ámbito lingüístico alemán aparece outro grupo (as nove mulleres extraordinarias) que se encontran en varias series de tapices dos talleres bruxelese do século XVI. Se xa partiamos da seguridade de que este e o que segue pertencen a unha “*tenture*” (colección de tapices constituída por varias pezas de tema común), a partir deste dato estamos convencidos de que efectivamente pertencen a algunha destas series. Aínda que non ten marca de orixe, os caracteres descritivos e naturalistas da tradición flamenca, ademais do seu virtuosismo, son evidentes. Se engadimos a ese dato que as fábricas flamencas traballaban para as cortes estranxeiras a prezos moi competitivos, coñeceremos o motivo da súa presenza en moitas coleccións.

As grandes figuras, minuciosamente caracterizadas, ocupan case totalmente o campo do tapiz, primando ante unha natureza típica da tradición flamenca e nunha escena unitaria onde conviven distintos tempos. Trátase, en resumo, dun espazo naturalista e dunha perspectiva pictórica, aínda que froito dun xogo de invencións. Por outro lado, e visto en detalle, xustapóñense cores planas en gama tonal, combinadas en zonas pequenas para que dea a sensación de volume. Aínda que quizais un dos aspectos máis fermosos destas dúas pezas sexa a xustaposición de cores fortes, non tonais, o que produce contrastes admirables.





### 136. SANTA ISABEL DE HUNGRÍA. Obradoiro bruxelés. Segunda metade do século XVI.

La e seda

226 x 309 cm

No salón da rúa Goya: “un tapiz, flamenco”

É evidente a “tenture”; incluso hai motivos idénticos como as plantas e os floreiros nos que se amosan os agasallos que recibe o personaxe toucado coa coroa imperial. A paisaxe tamén é moi semellante. As grandes figuras, romanistas, xigantescas son identificadoras da época. Ante a imposibilidade de manobrar nos lizos nalgunhas seccións do tear, débense tecer separadamente algúns campos formándose liñas que os acoutan, aberturas nas cales o debuxo está marcado por un corte moi sutil chamado *hachure*. Esta técnica debilita a consistencia do tapiz e esixe o recosido á man como pasou neste que estamos describindo.

Polo que respecta ao tema, reproducimos aquí un extracto do *Santoral franciscano* escrito por Javier Martín Artajo<sup>96</sup>, que segundo a nosa opinión se corresponde co momento que se recolle no tapiz:

Conforme a las costumbres de la época, fue prometida en su más tierna edad a Luis, hijo de Herman I, margrave de Turingia. Este compromiso matrimonial tenía sin duda, la finalidad política de afianzar la alianza de ambos países contra el rey Felipe de Suabia. Un buen día de primavera -1213- se presentó en el castillo de Posonio una embajada turingia para recoger a la prometida de su príncipe heredero. El rey de Hungría, entonces en la cumbre del poder y riqueza de la dinastía, dotó generosamente a su hija diciendo a los emisarios: “Saludo a vuestro señor y ruego se contente de momento con estas pobres prendas, que, si Dios me da la vida, completaré con mayores riquezas”. Y revistiendo con palabras tan modestas su jactanciosa exhibición, hizo sacar un cúmulo de tesoros que dejaron admirados a los compromisarios, poco acostumbrados a tales galas en la abrupta y dura comarca de Turingia.

<sup>96</sup> <http://www.franciscanos.org/bac/isabelhungria.html>





**128. A CAZA DO MONO. Obradoiros bruxelese. Século XVII.**

La

234 x 228 cm

Na sala da rúa Goya. Aparecen na fotografía do acto de doazón.

**EVIDENCIA** o gusto por temas relacionados con países afastados e de modos de vida descoñecidos. Nun bosque desenvólvese unha cacería de monos protagonizada por un home montado nun cabalo branco e acompañado de arqueiros con turbante. Ao fondo, nun segundo plano, distínguese unha vila.

Esta escena vai encerrada nunha orla cuadrangular que repite os motivos nas franxas horizontais e nas verticais.

O carrete no que se envolve e se despraza o fío da trama está composto neste caso por varios fíos de diferentes cores, polo que podemos dicir que aínda que a escola segue sendo nórdica, pertence a unha época posterior. Tamén avala a idea a greca, de debuxos naturalistas, que pertence ao século XVII.



### 135. A RAIÑA DE PORTUGAL RENDENDO O CAMPAMENTO DE ALBALADE. Séculos XVII-XVIII.

La e seda

255 x 316 cm

No comedor da rúa Goya: “Un tapiz y sus grecas, sueltas”.

**AMOS**A unha leve referencia aos tapices “aux armes” do século XVII, que no centro da greca ostentan o brasón do propietario. Neste caso, a greca reproduce unha representación de motivos militares captados de forma realista, aínda que polo tratamento das imaxes se aproxime máis ao século XVIII.

O título da peza foi o que recibiu na precatalogación. Non atopamos referentes iconográficos que o avalen, unicamente podemos dicir que unha muller, novamente unha muller, se axeonlla ante un militar, posiblemente se trate da rendición da fortaleza que aparece ao fondo.

En canto á técnica, a complexa pericia técnica do liceiño é indubidable, e con seguridade foi precedida dun bo artista autor do debuxo nun cartón previo. Se os cartóns son realizados segundo a técnica da pintura ao óleo, e non á témpera, como é habitual, os liceiños poden elixir, dentro da gama dos seus fíos, as cores que máis fielmente contribúan a reproducir a idea monumental e dinámica do artista. Este ben puidera ser o caso. Ademais, o aumento do número de fíos do urdido, desde os catro fíos por cada centímetro de pregador coma nos tapices antigos, aos oito fíos dos Gobelinos baixo Le Brun, é consecuencia da necesidade de obter detalles miúdos e matices pictóricos, ditados polos cadros ao óleo dos grandes artistas do século XVIII.

Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

## Abanos

“YO, al formar colección, no he mirado sólo a reunir abanicos bonitos, sino que en ellos haya algo curioso y que caracterice bien el momento de la historia a que pertenecen. El abanico es el más expresivo y revelador de los objetos de arte; el más sensible al ambiente [...]”<sup>97</sup>

Velaquí a verdadeira colección da nosa escritora, unha colección que tivo que ser moi ampla xa que, ademais das súas propias adquisicións, ás que fai referencia en moitos artigos, nútrese de regalos feitos por diferentes personalidades.

É por exemplo o regalo de Kasabal e do autor do texto, Melchor de Almagro San Martín, o día do seu santo, o 5 de abril de 1900.

He comprado un abanico antiguo, no gran cosa, que mi bolsillo no está para más, y se lo he enviado.<sup>98</sup>

A decisión de dona Blanca Quiroga de doalos á igrexa da Concepción de Madrid fixo que a colección se dispersara. Na cláusula sétima do seu testamento faise referencia a este abanos:

Lega la colección de abanicos antiguos a favor de su alma y para fines benéficos. Se aplicará una tercera parte para el culto de la Cripta de la Iglesia de la Concepción de Madrid; otra tercera parte en misas en dicha Iglesia por los amados difuntos de la testadora (q.e.p.d.) y de la testadora misma; y otra tercera parte para los pobres de la citada Parroquia.

La distribución de estas cantidades y la calificación de los pobres se hará por el que sea cura Párroco de la Iglesia Parroquial de la Concepción de Madrid, el cual queda facultado para proceder a la venta de dichos abanicos juntos o separadamente [...].

<sup>97</sup> Pardo Bazán, Emilia, “El abanico como objeto de arte”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de febreiro de 1914, pp. 8 - 9.

<sup>98</sup> Almagro y San Martín, *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 158.

Esperamos que nesta nova andadura da Casa-Museo poidan ser recuperadas algunhas destas xoias. Sirva como exemplo dicir que temos referencia de que existe un, en paradoiro descoñecido, de Benito Pérez Galdós con dedicatoria manuscrita.

Tamén coñecemos o texto doutro dedicado por Rosalía de Castro:

*Mimada pó-las musas  
Servida pó-las fadas  
C'un corazón que vive d'armonías  
Nobre cantora d'as gallegas praias,  
Ben merecés reinar como reinades,  
Manífica, ausoluta, soberana.*<sup>99</sup>

*Rosalía de Castro Murguía*

Dona Emilia tamén escribe dedicatorias neles, Miguel de Unamuno deixou testemuño dun caso no que a escritora nos deleíta co seu uso mestre da ironía<sup>100</sup>:

[...] en el abanico de una paisana mía, casada con un buen hombre, pero algo casquivano, y sin hijos, escribió esto: “Tres cosas le deseo: un marido discreto, muchos hijos y mucha leche para criarlos”.

No catálogo da Exposición Regional de Pintura Gallega de 1912, organizada polo Centro Gallego de Madrid, consta que presta unha vitela de abano con miniaturas pintada por Vicente Díaz y González.

En 1914, seguramente preparando a conferencia que lería en Madrid, escribe sobre eles.

Yo poseo un Cristina encantador, y un Isabel II delicioso. Sospecho que sean franceses, por lo menos el Isabel II lo es de fiijo. El Cristina perteneció a la misma reina gobernadora [...]. El Isabel II me ha sido regalado por la reina Isabel, en París, cuando di mi conferencia en la Salle Charras, con un autógrafo de su puño[...] <sup>101</sup>

<sup>99</sup> *Revista de Galicia*, 25 de maio de 1880, núm. 10. Páx. 109.

<sup>100</sup> Unamuno, Miguel, “Recuerdos personales de doña Emilia”, *Nuevo Mundo*, 27 de maio de 1921.

<sup>101</sup> Vid. nota 91.



En 1915 é a propia dona Emilia quen fala sobre a súa colección nas conferencias sobre o tema que pronunciou no Ateneo de Madrid, encargadas polo Ministerio de Instrucción Pública.

[...] en el salón de actos del Ateneo, las noches en que cumpla este encargo, el abanico no estará de más.<sup>102</sup>

Polo texto mecanografado e corrixido da súa man que se encontra no Arquivo da Real Academia Galega<sup>103</sup>, sabemos que lle amosa ao público algunhas pezas relevantes da colección. A primeira conferencia comezaba así:

Desde hace algunos años, he dado en la inofensiva manía de coleccionar abanicos. Esto de coleccionar algo es de las cosas que más entretienen la vida, y yo debo al abanico las emociones de la caza y el gusto de poder, fundándome en mi colección preferentemente, desarrollar esta conferencia, con lo cual demuestro que no soy del número de los coleccionistas que tienen celos de todo el mundo, y en su exclusivismo, esconden su tesoro como pudiera un Sultán esconder a sus odaliscas.

E máis adiante continuaba:

Voy a enseñar un abanico mío, época Luis XV, estilo siempre en que el varillaje es sin duda hecho en Europa, pero acaso el paisaje procede de China y representa al Emperador y la Emperatriz recreándose en sus jardines, [...]

<sup>102</sup> Pardo Bazán, Emilia, "La Vida Contemporánea", *La Ilustración Artística*, 5 xaneiro de 1915, núm. 1671, p. 30.

<sup>103</sup> É un mazo de 25 cuartillas consecutivas, no que está, completa, a súa primeira conferencia. Falta a segunda, na que falaría do abano despois da Revolución Francesa.

**234. ABANO ENCARTABLE. Tipo pericón. Ca. 1800-1810.**

Marfil, seda, ferro

25 x 42 cm

UNHA das maneiras de catalogar os abanos podía ser o seu tamaño, así por exemplo os de seis polgadas recibían o nome de “mamarrachos” e os de 10 ou 12 eran chamados “pericóns”.

Excepto as dúas cachas, de metal caladas ás que seguramente lles faltan os remates que as embelecían, as dezaseis varas restantes están realizadas en marfil con incrustacións circulares de metal.

A decoración do país, de seda, é neoclásica nas grilandas e nos medallóns. O medallón central, en cambio, describe unha escena bucólica, realizada en papel —posiblemente calcografía— coloreada con acuarela.

Este abano adáptase ao que a condesa escribe no artigo publicado en *La Ilustración Artística* antes citado:

En las mejores épocas del abanico, su asunto predilecto es el amor, visto al través de la mitología, o de la fábula literaria.





176. ABANO ENCARTABLE. Valencia. Ca. 1880.

Madeira, gasa e debuxos a óleo

28 x 50 cm

O conxunto das varas —de tipo esqueleto porque son estreitas e están separadas entre si— está decorado cun punteado sobredourado gravado de forma manual. Estas dezaioito varas están ao aire no reverso do abano, onde se aprecia o traballo antes comentado. No anverso, sobre o paño, píntase unha escena musical onde un amoríño dirixe cunha batuta aos outros dous, que tocan o tambor e a viola, todo nunha paisaxe esbozada con flores.

**175. ABANO ENCARTABLE.** Posiblemente da escola valenciana. Ca. 1905-1910.

Marfil, seda, encaixe e abelorios

24,5 x 42 cm

O conxunto de varas, composto por dezaseis varas e mais as dúas cachas, é de óso prateado na base, adornando certas formas florais talladas e sobreprateadas. As varas de marfil están enfundadas en seda e sobre elas pégase o país de aplicacións de encaixe e tule. Bordados de fío negro con motivos vexetais parten do encaixe ata a metade do país, flores e talos aos que se lles cosen pequenos abelorios prateados con formas de círculos e estrelas.

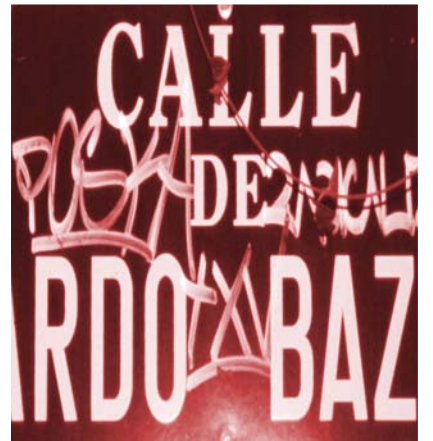
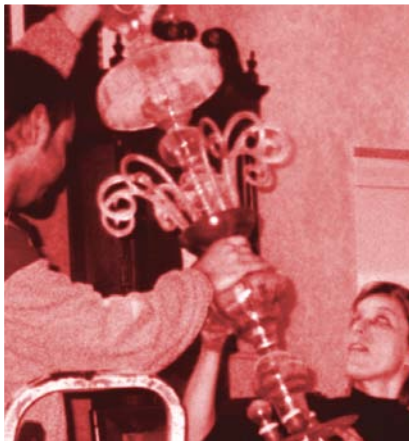
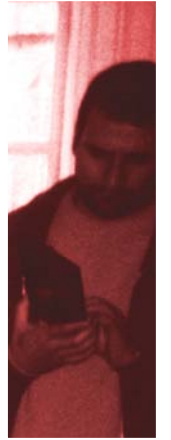
Na mencionada conferencia sobre o abano, dona Emilia fala dun parecido a este:

Del período de Luis XV es el bonito abanico que os enseño. Me ha sido regalado por S.M. la reina doña Cristina, madre del Rey, y tiene incrustaciones de tul, novedad que empieza en los Luis XV, y continúa, conusándose mucho en los María Antonieta. Este ejemplar es un abanico de medio luto, decimos hoy, pero, a mi juicio, de luto completamente, pues en aquella época elegante no cabía el hóla [sic] idea del hórrido abanico negro que hoy forma parte de los accesorios de luto, en general tan feos y antiestéticos.

Quizais se trate da mesma peza que estamos observando xa que a cor branca está permitida na vestimenta chamada “de alivio” se se lle xustapón o negro.









Casa-Museo  
Emilia Pardo Bazán

# Agradecementos

ESTE catálogo parte dun inventario que xa iniciara, no ano 1995 e por encargo da Real Academia Galega, M.<sup>a</sup> José González Martínez, para o que elaborou un texto inédito que nos serviu de valiosísimo punto de partida.

Debo agradecer tamén a colaboración da Xunta de Galicia, por incluírnos no seu programa de Inventariado de Fondos de Museos Galegos, e a Manuel Caride, por facelo efectivo.

A Patricia Carballal, colaboradora, e a todos os profesionais e amigos, cómplices entusiastas deste proxecto feito realidade.

Manolo Rodríguez	Juan Quevedo	Neli
Cosme García Vidal	Marilluch Pinto Bermudez	Lola
Benito Vázquez Permuy	Mercedes Couto	Marta Fajardo
Eva Lloréns	Juan	Ana María Freire
Guillermo Pardo Campos	Ana	Enric Carranco
Andrés Albalat	Luli Revaldería	Leonor Alonso
Eva Acosta	Rolando Sánchez Couceiro	Jaime Bugallal
Antón García Martínez	Domingo Sánchez	
Félix Estrada	Ricardo Axeitos	

Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega, Biblioteca e Hemeroteca da Excelentísima Deputación da Coruña, Arquivo Histórico Municipal, Arquivo do Reino de Galicia, Museo de Belas Artes da Coruña, *El Ideal Gallego*, *La Voz de Galicia*.





Este libro rematou de imprimirse  
nos obradoiros gráficos da  
Deputación da Coruña  
o día 4 de maio de 2008.

No 52 aniversario da doazón da  
Casa da rúa das Tabernas á Real  
Academia Galega.



